MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVIII, NR. 1

DIN SUMAR

1/2017

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU VIOREL MUNTEANU

CONSTANTIN-TUFAN STAN
LIEDUL ÎN CREAŢIA LUI NICOLAE COMAN.
TREI CÂNTECE PE VERSURI DE SAPPHO

MAIA CIOBANU
MANIFEST ELITIST 2016

LIVIU DĂNCEANU
SUNT COMPOZITOR

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU VIOREL MUNTEANU 3

CREAŢII

CONSTANTIN-TUFAN STAN
LIEDUL ÎN CREAȚIA LUI NICOLAE COMAN. TREI CÂNTECE PE VERSURI DE SAPPHO 26

ESEURI

MAIA CIOBANU
MANIFEST ELITIST 2016 41

LIVIU DĂNCEANU
SUNT COMPOZITOR 45

BIZANTINOLOGIE

DIAC. VIRGIL IOAN NANU
KEKRAGARIILE LUI PETROS LAMPADARIOS PELOPONNESIOS. EXEGEZĂ INEDITĂ 54

RECENZII

MARIN MARIAN
TRATATUL UNEI ORGANOLOGII CU ADEVĂRAT ENCICLOPEDICE 82

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA
TEXTE ȘI DOCUMENTE INEDITE. ISTORIA MUZICII ÎN AUTOBIOGRAFII (XIV)
FONDUL IOAN VLĂDUȚĂ (III) 90

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
DIALOGUE WITH VIOREL MUNTEANU 3

CREATIONS

CONSTANTIN-TUFAN STAN
THE ART SONG IN NICOLAE COMAN'S WORK. THREE SONGS ON VERSES BY SAPPHO 26

ESSAYS

MAIA CIOBANU
ELITIST MANIFESTO 2016 41

LIVIU DĂNCEANU
I AM A COMPOSER 45

BYZANTINOLOGY

DIAC. VIRGIL IOAN NANU
THE KEKRAGARIAS OF PETROS LAMPADARIOS PELOPONNESIOS. NEW EXEGESIS 54

REVIEWS

MARIN MARIAN
THE TREATISE OF A TRULY ENCYCLOPEDIC ORGANOLOGY 82

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA
ORIGINAL TEXTS AND DOCUMENTS (XIV). MUSIC HISTORY IN AUTOBIOGRAPHIES.
THE IOAN VLĂDUȚĂ ARCHIVE (III) 90

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Viorel Munteanu

Andra Apostu

Compozitor ce pune mare preț pe spiritualitate, permanent preocupat de certitudinea unicității muzicii sale și cu o permanentă nevoie de ethos românesc, arhetip și structuri muzicale vechi. Creațiile sale nu caută să șocheze prin unicitate și nu mereu sunt înlănțuite; ele mai degrabă izvorăsc și înfloresc una din cealaltă.

Cu o deosebită și neobosită vitalitate, compozitorul Viorel Munteanu este în continuare în căutarea adevărului său creator propriu, fiind mai puțin preocupat de încadrarea într-o categorie estetică sau alta.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A. Ați început studiul viorii destul de târziu. Nu v-a fost mai apoi greu să intrați și să rezistați la Conservator?

V.M. Șansa de a-mi începe pregătirea muzicală a apărut destul de târziu, în 1958, în primul an, la Liceul Pedagogic din Suceava, prin orele de vioară și muzică vocală, iar în anii IV și V și de dirijat cor (Liceul Pedagogic avea atunci șase ani de studiu). Eram foarte interesat de muzică, era visul meu. După doi ani, profesoara Marta Miron m-a îndrumat spre Școala Populară de Artă din Suceava unde erau și cursuri de teorie și istoria muzicii. Am avut mare noroc să studiez aici patru ani cu profesorul Alexandru Zavulovici, venit de la Cernăuți, era și compozitor, dirijor. Se mândrea foarte mult cu cel mai bun elev al său, violonistul Daniel Podlovschi, deja solist. Unul dintre fiii săi, Silviu, a avut o carieră frumoasă - ca dirijor - și la Teatrul Muzical „N. Leonard" din Galați. Mă chema la ore și acasă, fără pretenții materiale, mai mult chiar, mi-a oferit și o vioară pe care o păstrăm și acum, pentru noi fiind un instrument cu o deosebită valoare sentimentală. La Școala Populară făceam și orchestră, tot cu profesorul Zavulovici, aveam ore de corepetiție, producții anuale, cântam piese de A. Corelli, J. S. Bach, W. A. Mozart, C. Porumbescu; mergeam la concertele Filarmonicii din Botoșani, susținute la Suceava, ascultam multă muzică pe discuri. Alți profesori, precum Ștefan Iuriciuc - dirijorul corului Liceului Pedagogic, răsplătit cu multe premii la concursuri, spre bucuria și satisfacția noastră -, Ștefan Pintilie - compozitor, dirijor al renumitului Ansamblu „Ciprian Porumbescu" - mă pregăteau la teoria muzicii, solfegiu și dicteu muzical. Student fiind, în semn de prețuire, i-am vizitat ani în șir și nu știam cum să le mai arăt mulțumirea, deoarece au avut pentru mine o grijă părintească. Mi-au întreținut vie pasiunea pentru muzică și mi-au sădit multă încredere; le port în suflet adâncă recunoștință și prin faptul că mă susțineau și insistau să studiez la Consevator; chiar vedeau în mine un licean cu aptitudini speciale, iar eu eram ferm hotărît să-mi urmez visul; era, în fapt, chemarea și idealul meu. Asfel, la absolvirea Liceului Pedagogic, în 1964, în mod excepțional, am primit repartiție să-mi continui studiile muzicale, fără obligația de a face doi ani de stagiu în învățământ. După ceva timp s-a corectat acea prevedere ministerială care tăia entuziasmul tinerilor învățători și dorința de a deveni studenți, imediat, după încheierea liceului.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A. Și ... la Conservatorul „George Enescu” din Iași, reînființat în 1960, după zece ani de întrerupere, prima promoție de absolvenți fiind în 1965.

V.M. Da. Se sărbătorea Centenarul Conservatorului și cu toată Pedagogia muzicală pregăteam la cor *Recviemul* de Faurè. Era altă lume. Admiterea nu a fost o problemă, dar se impunea o nouă etapă. Trebuia să recuperez programe de studiu care țineau de Liceul de muzică, deoarece urmăream performanța. Nu știu, din simpatie, sau pur și simplu prin vasta sa experiență didactică, celebrul nostru profesor de teoria muzicii Constantin Constantinescu (moș Costică, cum îi spuneam noi, în semn de admirație) a intuit dăruirea și gândul meu de a mă „înhăma” la recuperare; am avut astfel un „antrenament special” pe care l-am trecut cu brio. Abia după încheierea Conservatorului, timp în care o pregătise la teorie și pe soția mea Mariana Derscanu, violonistă, mi-a mărturisit că se interesa tot timpul de evoluția mea.

A.A. Cred că este momentul să amintiți și alți profesori cu care ați studiat la Conservatorul din Iași.

V.M. Pe cei pe care i-am avut la Pedagogie muzicală: George Pascu și Mihail Cozmei - Istoria muzicii; Ion Pavalache și Virginia Nagacevschi - Ansamblu și Dirijat cor; Anton Zeman - Armonie; Vasile Spătărelu - Contrapunct și Forme muzicale; Achim Stoia - Orchestrație; Gheorghe Ciobanu - Folclor; Mircea Dan Răducanu - Pian; Elena Cozmei - Citire de partituri; am continuat și vioara (secundar), cu profesorul Leonid Popovici. Studiind opt ani la vioară am reușit să scriu atât o *Sonată* pentru acest instrument, cât și *Cvartete*, lucrări pentru orchestră de coarde, pagini de orchestră care dezvăluie o anume sensibilitate, poate chiar o predispoziție pentru sonoritatea acestui tip de ansamblu.

A.A. Dar compoziția? Pe vremea aceea începea în anul al III-lea.

V.M. La Conservatorul din Iași încă nu funcționa secția de Compoziție, vă voi relata mai târziu. De aceea aș spune că primele mele „exerciții” de compoziție au început în primii ani de armonie cu profesorul și compozitorul Anton Zeman care, în intenția de a ne doscoperi mai bine, ne cerea și teme libere. Au urmat anii de contrapunct cu profesorul și compozitorul Vasile Spătărelu; această disciplină, alături de folclor și muzica bizantină, îmbrățișate sub calda și atenta supraveghere a

https://biblioteca-digitala.ro

profesorului Gheorghe Ciobanu, pot spune că mi-au marcat destinul în muzică.

A.A. Frumoasă destăinuire, dar nu aș vrea să trecem prea ușor peste anii de pregătire pentru compoziție.

V.M. Așa cum am promis, revin. Acele teme libere, care au continuat, își găseau, deja, un anume gen de scriitură vocală și instrumentală. Rememorez cu mare bucurie anii în care profesorii noștri Zeman și Spătărelu, deși încă tineri, sfătuiți de Rectorul Achim Stoia să se stabilească la Iași, ne încurajau și ne îndrumau încercările de creație la Cercul de compoziție. Pentru mine au fost, cu siguranță, cei mai frumoși ani ai studenției; o dăruire totală pasiunii; studiu, concerte și spectacole de operă, audiții, cor cu formația „Animosi", dirijată de Sabin Păutza și concerte la Iași și București... Împreună cu cel mai bun prieten al meu, Alexandru Hrubaru, mă completam permanent și studiam cu o forță de nedescris. Purtam mereu la noi *Coralele, Ofranda muzicală* și *Clavecinul bine temperat* de J. S*. Bach,* le discutam și ne întrețineam cu basuri cifrate, rezolvate la pian. Aveam în studiu *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach* de Sigismund Toduță și *Polifonia vocală a Renașterii (Stilul palestrinian)* de Max Eisikovici. Colegii ne spuneau „frații siamezi"; îi ajutam mult la disciplinele practice și era între noi o armonie perfectă. O paranteză: îmi amintesc și acum cu emoție faptul că la examenul de diplomă, la lucrarea scrisă, noi am întârziat, iar colegii au insistat, rugând comisia condusă de renumitul profesor Achim Stoia să nu înceapă teza, deoarece, cu siguranță s-a întâmplat ceva, nu se putea ca tocmai noi să lipsim la acel examen final, după cinci ani de studiu.

A.A. Ați absolvit deci secția Pedagogie muzicală în 1969; insist, ce se întâmpla cu compoziția?

V.M. Vă rog să-mi mai acordați „puțintică răbdare". Am primit repartiție guvernamentală ca redactor (muzical) la **Radio Iași** (mă recomandau foștii profesori). Așa am început să învăț *alfabetul eterului*: cu știri muzicale, interviuri, cronici, prezentări de lucrări, mai apoi emisiuni de educație muzicală, sub aripa recunoscutului profesor George Pascu, la care colaborau mai toți muzicienii Iașului; în sfârșit, emisiunile *Univers Muzical (*cu Val Gafta), *Muzica și muzicienii noștri* etc. Au fost opt ani de redacție în care pot spune că am dăruit mult timp tinerilor interpreți și iubitorilor de muzică, am câștigat experiență

https://biblioteca-digitala.ro

radiofonică, o anume manieră de abordare a colocviului, m-am format ca un om foarte activ și cu responsabilitate în tot ceea ce angajam, trăiam intens într-un adevărat act de cultură. Am reparcurs o istorie *vie* a muzicii, studiind fonoteca simfonică și de muzică de cameră a radioului. Eram „omul cu partitura", profesorul George Pascu îmi punea la dispoziție biblioteca, atunci cand nu găseam note sau tratate; studiam Enescu, *Tehnica limbajului meu muzical* de Messiaen, ascultam lucrări camerale și Simfonia *Turangalîla* (partitura o comandase tot domnul profesor Pascu), concerte de Șostakovici, tot ce găseam de Stravinski, Lutoslawski, Penderecki și multe alte discuri. În primii doi ani de Radio, când aveam și ore de contrapunct la Conservator (ca asistent asociat), am definitivat două *Preludii* pentru pian, câteva piese corale, prelucrări de colinde (cântate de corul „G. Musicescu" al Filarmonicii „Moldova", dirijat de maestrul Ion Pavalache) și *Ipostaze - Variațiuni pentru clarinet și pian,* cea mai importantă creație a mea din acea perioadă, înregistrată la Radio în interpretarea clarinetistului Dumitru Sâpcu și a Ivonei Piedemonte. Mai târziu, cu aprobarea Uniunii Compozitorilor, s-a tipărit la Editura Muzicală.

A.A. Să notăm, deci. Este primul dvs. succes în compoziție.

V.M. Cu siguranță. Lucrarea a fost cântată tot timpul în țară și în concerte din Germania, Italia, Grecia, Republica Moldova etc. Se cântă și acum. Recent, am retipărit-o, într-o nouă grafie, adăugând și CD-ul cu Doru Albu la clarinet și Aurelia Simion la pian. *Ipostazele* se constituie pe un drum cu sens dublu: de la colind (citat din culegerile lui B. Bartok) la disoluția acestuia și apoi la reconstituirea sa, axa de simetrie fiind reprezentată de variațiunile din zona mediană.

A.A. Da. În prefața partiturii, compozitorul Cristian Misievici notează: „Ar fi dificil de plasat *Ipostazele* într-o cronologie a creației lui Viorel Munteanu, dacă nu aș sti dinainte că este o lucrare de tinerețe, pentru simplul fapt că ea atestă în egală măsură și harul și meșteșugul componistic". Ce a urmat?

V.M. O surpriză. În 1971, inființându-se și la Iași secția de compoziție, am renunțat la orele de contrapunct (nu și la postul de la Radio) și m-am înscris la o nouă admitere, alături de Teodor Caciora, student în anul V la Pedagogie. Mi-am dorit mult să lucrez organizat si să parcurg programa de studiu de la

https://biblioteca-digitala.ro

compoziție. Deoarece lui Caciora i s-a cerut aprobare specială pentru a continua a doua specializare (știți situația, stagii obligatorii după absolvirea facultății), până în luna mai, 1972, când a sosit acea derogare, am fost singurul student înmatriculat la compoziție. Tot în 1972 a venit și colegul Cristian Misievici, mult mai tânar, dar un real talent; așa s-a format clasa de compoziție de la Iași, având-l profesor pe Vasile Spătărelu. La contrapunct l-am avut pe tânărul Gabriel Iranyi, proaspăt absolvent de la Cluj al maestrului Sigismund Toduță, care ne-a îndrumat doi ani în stilul de compoziție Bach. Am fost un „trio" care a avut parte de multe împliniri și prin faptul că Decanul de atunci, prof. dr. Mihail Cozmei și Rectorul, maestrul Ion Baciu, au inițiat practica productivă compactă a studenților în cadrul „Vacanțelor Muzicale" de la Piatra Neamț și „Festivalul Muzicii Românești" de la Iași, manifestări artistice de mare prestigiu, unice în țară, care au împlinit renașterea învățământului superior de artă și a vieții muzicale ieșene. După ce, an de an, „trio"-ul nostru a beneficiat de producții speciale la aceste festivaluri naționale și în alte concerte de la București, în 1977 am avut un alt succes de grup, primirea în rândurile membrilor Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, care a însemnat și o atestare a secției ieșene de compoziție, conduse de Vasile Spătărelu.

A.A. Ce au adus nou „Vacanțele Muzicale" de la Piatra Neamț pentru compoziție?

V.M. În primul rând, s-a înființat seminarul de compoziție, prin cursurile maestrului Ștefan Niculescu. Participau studenții compozitori de la Conservatoarele din București, Cluj și Iași. Era un dialog plin de învățătură pentru toți cursanții, pe teme de analiză și creație. La primele ediții asistau compozitori precum Coneliu Cezar, Octavian Nemescu, Sabin Pautza. Au fost apoi invitați ca profesori și alți maeștri ai muzicii moderne românești: Anatol Vieru, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Pascal Bentoiu, Wilhelm G. Berger. Era o emulație în jurul marilor noștri compozitori, plini de generozitate, care ne dezvăluiau „secrete" de creație privind operele: *Iona*, *Orestia*, *Hamlet*, ciclul *Brâncuși*, noutăți din laboratoarele de compoziție de la Cluj - Vasile Herman și Cornel Țăranu, în sfârșit, am reușit să-l avem printre noi și pe renumitul Roman Vlad (după prelegerile sale se instaurau ample dezbateri în care se antrenau Myriam Marbe, Anatol Vieru). La fiecare ediție erau producții și audiții cu lucrări ale

https://biblioteca-digitala.ro

studenților; în ce mă privește, la un cenaclu de compoziție condus de maestrul Ștefan Niculescu, mi-am prezentat *Sonata pentru vioară și pian* iar la un seminar din cadrul cursului maestrului Aurel Stroe s-a ascultat Cantata *Închinare* pentru soliști, cor și orchestră, într-o înregistrare specială Radio, realizată de Orchestra Filarmonicii „Moldova" din Iași, sub bagheta celebrului dirijor Ion Baciu, pe care l-am avut profesor de dirijat orchestră. Să știți că ne lipsesc mult sfaturile, prietenia și solidaritatea muzicienilor care impulsionau compoziția, cercetarea și interpretarea creației contemporane. Orașul Piatra Neamț era numit un „Darmstadt al muzicii românești". Erau înfățișate noutățile și direcțiile modernizării muzicii universale, maeștrii noștri venind cu realizări de sinteză și soluții originale în contextul culturii muzicale europene.

A.A Ați parcurs un drum lung și foarte serios în pregatirea dvs. de a fi compozitor.

V.M. Da. Întotdeauna am avut în minte verbul „a fi", care, tradus, înseamnă „a face". După Cantata *Inchinare* am scris alte două lucrări pentru orchestră mare: Poemul *Rezonanțe I*, dedicat memoriei lui George Enescu și *Passacaglia,* dirijate *de* Ion Baciu*,* Horia Andreescu, Ovidiu Bălan, Corneliu Calistru, George Vintilă ș,a. (compozițiile au fost înregistrate și pe discuri). Între timp am reluat activitatea didactică, susținând, în 1977, concursul pe postul de lector universitar la disciplinele Contrapunct și Orchestrație (la Radio am rămas doar colaborator) și mă pregăteam pentru a pune în pagină Poemul *Glasurile Putnei*, pentru orchestră de coarde și cor bărbătesc.

A.A. Este lucrarea care v-a orientat spre o direcție mai puțin abordată în scriitura simfonică de atunci, cea a muzicii bizantine.

V.M. În trecut, la Iași au fost preocupări serioase în cercetarea și practica muzicii psaltice. Să ne amintim de Gavriil Musicescu, profesor, compozitor și dirijor al corului Mitropolitan, sensibil cunoscător și prețuitor al melosului religios; să nu-i uităm apoi pe Al. Zirra, Teodor V. Stupcanu, Gavriil Galinescu, Teodor Teodorescu. Acesta din urmă reușise să creeze cea mai bună înveșmântare armonico-polifonică a cântărilor *Sfintei Liturghii* din câte au existat, înainte de cea a maestrului Dumitru Georgescu-Kiriac. De asemenea, și compozitorul Al. Zirra a prelucrat în opera *Alexandru Lăpușneanu* teme muzicale psaltice, susținând intens promovarea studiului psaltichiei între

https://biblioteca-digitala.ro

disciplinele de la Conservator. În muzica vocal-simfonică, modele pentru viitor au rămas însă lucrările lui Paul Constantinescu, în special oratoriile. Dar noi am trăit o vreme ce s-a întins pe durata a peste patru decenii, cînd ideologia comunistă ne-a declarat spațiu spiritual ateu, școlii refuzându-i-se rugăciunea de început a zilei și apropierea de preceptele religioase. Nu se mai putea asculta muzică psaltică decât la biserică și la mănăstiri, cele din nordul Moldovei fiind, poate, mai aproape de sufletul meu, iar Putna rămânându-mi cea mai dragă. În acest context, l-am avut profesor pe renumitul cecetător Gheorghe Ciobanu, care a dat și la Iași un impuls major bizantinologiei și etnomuzicologiei, exemplul cel mai de preț constituind supravegherea culegerilor de folclor din zona Moldovei și a studiilor elaborate de colegii Florin Bucescu și Viorel Bârleanu. Fiind și colaborator la Radio Iași, cu emisiunea *La izvoarele muzicii*, Gheorghe Ciobanu mi-a dăruit un vraf de fișe cu nestemate ale culturii arhaice (copiate de mâna sa), documente și studii de melodica muzicii bizantine. Discutam mult pe tema modurilor psaltice și-mi vorbea despre vestita **Școală de la Putna**, readusă la lumină în 1970, alături de alți colaboratori ai săi - Grigore Panțiru, Marin Ionescu și Titus Moisescu. Această școală a dat încă în epoca lui Ștefan cel Mare cântăreți și dincolo de granițele Moldo-Valahiei. Deși erau publicate în *Studii de muzicologie* câteva cântări de Evstatie Protopsaltul Putnei și Dometian Vlahul, Gheorghe Ciobanu mi-a pus la dispoziție mai multe transcrieri din manuscrisele de la Putna, editate mai târziu în colecția *Izvoare ale muzicii românești.*

A.A. Vorbiți-mi despre lucrarea *Glasurile Putnei,* structură, tip de limbaj...

V.M. Este alcătuită în trei părți ușor contrastante, prin melodică, orchestrație și fluctuații de tempo (într-un permanent *rubato*). Desfășurarea lucrării impune, alături de monodiile folosite - adică fragmente uneori citate sau creații în spiritul muzicii bizantine - sonorități statice de clopot sau toacă, extrase tot din structuri monodice. Acestea, prin circulația lor, întregesc atmosfera liturgică de ansamblu într-o urzeală orchestrală. Urmărind redarea unui fond monodic ce impresionează, mai ales prin simplitatea și claritatea sau puritatea sa, și păstrând mai mult *spiritul* acestei muzici decat *litera* ei, limbajul pune accent pe pe mobilitatea anumitor sunete din modurile folosite,

https://biblioteca-digitala.ro

pe isoanele simple, duble și pe desfășurări heterofonice, pe antifonii și armonii primare, concepute ca expresie a reuniunii sunetelor pe verticală, mijloace extrase tocmai din modul de existență al acestei arte, prin excelență monodic.

A.A. În final ați adus și corul bărbătesc.

V.M. Se impunea și folosirea vocilor într-o rugaciune, parcă de mult știută, o heterofonie în care apar și glasurile instrumentiștilor, identificându-se intonații din *Imnul Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava* de Evstatie Protopsaltul, textul fiind o variantă a cântării slavone traduse de slavistul Nichita Smochină, în adaptarea poetului Aurel Brumă: Țară de Sus / bucură-te și cântă / *Soare* pre *Sorii* ramurii noastre / *Glas* între *Glasuri* rodești.

A.A. Ați avut probleme cu cenzura, care a fost lucrarea care a întâmpinat greutăți?

V.M. Nu cu *Glasurile Putnei* ci cu versurile pentru Cantata *Ștefan cel Mare*, Suita *Colindele grâului*. Aici totul era ascuns, la vedere, prin formația destinată. Doar că la aprobarea definitivă a Uniunii Compozitorilor lucrarea a fost amânată cu o săptămâna. Erau în comisie însă compozitori precum Alexandru Pașcanu, Doru Popovici ș.a. care au insistat pentru promovarea specificului muzicii românești ce reprezintă trecutul și identitatea noastră. Atât ei cât și alți compozitori scriau și o anume muzică ce nu-și gasea locul în sala de concert, ci numai prin biserici. La un an, în 1981, Poemul *Glasurile Putnei* a primit Premiul Academiei Române.

A.A. S-a scris mult despre lucrare. Intr-un interviu cu Roman Vlad, consemnat de Dorin Speranția, marele muzician italian de origine română menționa: „Îmi place mult muzica lui Paul Constantinescu, pe care l-am cunoscut, un om și un muzician foarte fin, și mă interesează deosebit muzica lui în caracter bizantin. Dar (adresându-se lui Viorel Munteanu, după ce a ascultat *Glasurile Putnei*) - această compoziție este cu totul altceva, tratează altfel maniera bizantină, e deosebit de frumoasă și de bine făcută - sunt cu partitura în față - și dacă vi s-a dat Premiul Academiei, vi l-aș fi dat și eu, v-aș da toate premiile! Mi-a făcut o mare plăcere s-o aud.” În 1982 s-a tipărit partitura, și a fost cântată la toate filarmonicile din țară.

V.M. Au apărut și situații în care s-a interpretat, în aceeași seară, la Cluj și la Brașov. Am trei rânduri de materiale care circulă peste tot. Dirijori și orchestre din străinătate mi-au

https://biblioteca-digitala.ro

editat-o pe discuri. Sunt înregistrări și pe You Tube. Alături de baghete celebre: Iosif Conta, Ion Baciu, Emil Simon, Nicolae Boboc, Ovidiu Bălan, Ilarion Ionescu-Galați, în fiecare stagiune *Glasurile* sunt dirijate și de generații mai tinere. Mihail Agafița, de la Chișinău, Radu Postăvaru și dirijori străini au înscris lucrarea și în concerte din turnee. Cred că numai *Concertino pentru flaut, oboi și fagot* (cu Trio Syrinx", cântat, după cum spun ei, în peste 80 de concerte) și *Strop de ler* sunt lucrări compuse de mine care mai cunosc o asemenea circulație.

A.A. Deci, ați continuat valorificarea filonului bizantin prin varii procedee componistice.

V.M. Am compus două *Concerti grossi*, după G. Musicescu, un *Triptic psaltic* pentru soprană și orchestră de coarde și volumele de colinde *Strop de ler,* editate de Mitropolia Moldovei și Bucovinei și răspândite peste tot în țară și la parohiile de peste hotare. Tratez colindul (într-o selecție a lui Viorel Bârleanu) din întregul spațiu locuit de români: din Transnistria până în Voivodina de dincolo de Dunăre, din Bihor și Maramureș până în Dobrogea. Este un întreg repertoriu de colinde: de la melodii și aranjamente în suite la două și trei voci la scriitura vocal-simfonică (pentru soliști, cor de copii/cor mixt și orchestră) în volumul II (în total, sunt peste 260 de colinde). În suite, colindul se interferează cu fragmente de cântari bizantine. Repetarea, imitația, canonul, variațiunea, improvizația, scriitura heterofonică (polifonie arhaică), centonizarea (compunerea cu ajutorul unor fragmente din cântări preexistente), folosirea mutației modale de tipul „roții" și alte procedee componistice subliniază arhaismul genului.

A.A. Mi-ati vorbit despre muzica bizantină, despre folclor, știu însă că aveți o pasiune specială și pentru George Enescu. I-ați inchinat mai multe lucrări.

V.M. Întotdeauna când am scris o pagină despre sau pentru George Enescu, am fost cuprins de o adâncă emoție; cu credința că muzica vorbește în graiul tuturor, „fără prefăcătorie", cum frumos o spunea Enescu. La comemorare, în 2005, la Iași, când eram rector, am avut primul Parastas în Capela din incinta Universității Naționale de Arte, ce-i poartă numele, și am fixat o placă comemorativă la Conservatorul din Viena, acolo unde și-a început studiile. Îmi amintesc faptul că, atunci când compuneam *Sonata pentru vioară și pian*, eram cu gândurile numai la exemplele sale desăvârșite de esențializare a

https://biblioteca-digitala.ro

folclorului, la *spiritul muzicii sale inconfundabil și inimitabil.* Nu am făcut o dedicație, ci doar am notat, pur și simplu, la începutul părții a II-a: *„în caracter enescian”*. La editare, în 1984, am renunțat la această sintagmă, fiind convins că ar fi mai bine ca apropierea de gândirea enesciană și de folclor să nu fie declarative.

În *Rezonanțe I* trimiterea la melodica enesciană este concepută prin folosirea unor celule din *Simfonia de cameră*. Totuși, *rezonanțele enesciene* sunt mai ușor de recunoscut în momentele lirice, confesive ale lucrării, unde, prin intermitența polifoniei, ce ascunde nostalgia melodică, răzbat sonuri arhaice.

Curios, chiar și în *Glasurile Putnei*, care tălmăcesc izvodiri bizantine, a fost recunoscută *„atmosfera de reverie atât de apropiată de universul artei enesciene”* (Vasile Tomescu).

Legătura conceptuală a continuat și prin *Cvartetul de coarde nr. 2*, în care partea a III-a reprezintă o meditație în timp asupra *Sonatei pentru pian și vioară* „în caracter popular românesc”. Sigur, procedeul variației continue, atât de prezent în opera sa, m-a condus spre o confesiune lirică cu trimiteri la o lume spirituală cu rădăcini străvechi, reverberînd nuanțat și în alte creații.

A.A. Aș reveni la acel comentariu al lui Cristian Misievici, amintit mai înainte, deoarece privește și raportul muzicii dvs. cu cea a lui George Enescu: „Din toată creația românească postbelică cred că muzica lui Viorel Munteanu se apropie cel mai mult de filonul enescian prin două trăsături esențiale care o definesc: intuiția fără greș care se perindă nestingherită de la micro la macrostructură și o simbolică ascunsă care se insinuează în fiecare rostire muzicală a compozitorului, un vocabular propriu care permite ascultătorului să-și configureze *programul muzical* potrivit propriei sale naturi. De pildă, mie îmi pare că *Ipostazele* reprezintă o alternativă de dimensiuni compacte a *Impresiilor din copilărie*.” Chiar și Simfonia I *Glossă* are trimiteri la Enescu.

V.M. Încercând să aduc prin *Glossă* și un omagiu lui Mihai Eminescu, întreaga lucrare are la bază o structură modală pe care am numit-o *melograma Eminescu*: **mi - mi bemol (re diez) - do - si - la**. Cu *melograma Eminescu* am scris încă din 1977 madrigalul *De din vale de Rovine* și la o atentă cercetare am putut afla că acest fragment melodic ce

https://biblioteca-digitala.ro

îngemănează și *melograma Enescu* (**mi - mi bemol - do**) reprezintă o emblemă a culturii arhaice bucovinene, întâlnită și în balade din Muntenia și Olt, un arhetip ce a însemnat o mare deschidere în ethosul și transpunerea *Glossei* eminesciene. În plus, prin Eminescu, am desoperit că forma literară a *glossei* poate fi transpusă într-o sonată vocal-simfonică perfectă, o formă magistral arcuită și de Enescu în *Octet* și în *Simfonia de cameră*. Problema de creație era aceea ca această formă amplă - o singură mișcare de sonată cu trei părți distincte - să rezulte din creșterea și evoluția organică a unor nuclee (melodice, ritmice, timbrale) fundamentale.

A.A. Simfonia a fost interpretată la București și la filarmonici din țară, aveți editate și două CD-uri cu Orchestra Radio și FIlarmonica Moldova din Iași.

V.M. Da. La Chișinău a fost dirijată de Octav Calleya (Spania), Mihai Agafița și Ovidiu Bălan. Am prezentat-o în audiții la Consevatoarele din Milano și Pescara (Italia)... Am fost preocupat de *Glossa* lui Eminescu mai bine de două decenii. Extraordinara simplitate și densitatea aforistică fac din *Glossă* o capodoperă aparte, un cristal cu fațete perfecte. Este o creație sublimă, „o proiectare universală a filosofiei nobilei detașări”, după poetul, filosoful și criticul George Popa, vechi prieten. Specia literară *glossă* i-a permis lui Eminescu „dezvoltarea ideii revenirii în cerc a formulei vanei existențe omenești, a aceluiași și aceluiași scenariu reluat la nesfârșit”: *Viitorul și trecutul / Sunt a filei două fețe, / Vede-n capăt începutul / Cine știe să le-nvețe*. Prima parte a Simfoniei corespunde expoziției de sonată și este construită pe patru idei contrastante, susținute de tenorul solo, corul mixt și orchestră, corespunzătoare primei strofe din *Glossa* eminesciană: *Vreme trece, vreme vine*, / *Toate-s vechi și nouă toate;* / *Ce e rău și ce e bine* / *Tu te-ntreabă și socoate;* / *Nu spera și nu ai teamă*, / *Ce e val, ca valul trece;* / *De te-ndeamnă, de te cheamă*, / *Tu rămâi la toate rece*.

Expunerea și reluarea sintetică a acestor idei la care se adaugă, în mod firesc, intoducerea și concluzia, s-ar putea încadra, totodată, într-o formă de sonată fără dezvoltare.

Partea a II-a, întemeiată pe diverse variațiuni ale structurilor tematice, este încredințată orchestrei și ține locul *dezvoltării* de sonată. Unite în două secțiuni mari, variațiunile libere aduc, potrivit construcției, culminații, contraste și fluctuații de tempo, impunând o idee cu rol de *Trio*, iar în final reapar

https://biblioteca-digitala.ro

solistul și corul doar cu o strofă din toată „dezvoltarea *Glossei*”, în sens concluziv: *Viitorul și trecutul / Sunt a filei două fețe, / Vede-n capăt începutul / Cine știe să le-nvețe*. Cred că aceasta este, de fapt, și cheia *Glossei*, întâlnindu-mă astfel și cu recentele introspecții ale poetului George Popa. Partea a III-a înscrie *repriza* inversată și variată a părții I, corespunzătoare formei literare de glossă. În plan ritmic sunt lesne de observat seriile organizate pe baza șirului Fibonacci și a numerelor prime. În același sens aș mai remarca impunerea unor „tonici”, ca efect al interferențelor modale, folosirea permutațiilor circulare (în semn de revenire în cerc a scenariului glossei, cum am mai spus) și a tuturor permutațiilor posibile, în cazul structurilor melodice și ritmice cu un număr redus de elemente.

A.A. Sunteți un mare iubitor de tradiții și totuși ați păstrat mereu viu și elementul noutății în lucrările dvs. „Viorel Munteanu - spunea Iosif Sava - este unul dintre cei care aduce în Iașul secular, semnele unei noi școli componistice, perfect particularizate în peisajul contemporan. Ancorat în pământul Moldovei, sorbind puteri din manuscrisele Putnei, aducând în portative încărcate de știință, rigoare constructivă, căutare novatoare, dorința de a trece rampa, toate miresmele Moldovei.”

V.M. Mai pun în discuție un titlu și o lucrare: *Umbre și geneze - Concert pentru flaut și orchestră de coarde*. Un generic foarte generos, sub care stă, de fapt, orice act de creație, pentru că artistul are nevoie de propriile repere estetice, în funcție de care să-și evalueze, să-și definească opera. Muzica acestui concert mi-a oferit prilejul de a mărturisi fascinanta mea prietenie cu e*thosul*, cu modurile și cu sintaxele muzicale, cu minunăția formelor sonore, revenind în sufletul și în mintea mea, mereu, mereu reformulate; pentru că *umbrele* și *genezele* mele sunt surse *quasi* permanente de inspirație, sunt teme mereu născute și renăscute din propriile mele evoluții.

Asfel, compozițiile mele, mai mult decât să se înlănțuiască, par să se nască și să înflorească unele din altele. Nu cred că printr-o figură sonoră odată inventată s-au epuizat toate posibilitățile într-o singură lucrare, de aceea am fost îndemnat să-i fructific virtualitățile în lucrări succesive. Este ceva firesc şi chiar destul de des întâlnit faptul ca materialul sonor al unei lucrări să se tragă în bună parte din cele anterioare. Există şi cazuri în care ideile, motivele tematice şi

https://biblioteca-digitala.ro

multe trăsături ale discursului muzical sunt transferate dintr-o lucrare în alta şi menţinute în forma originară, doar cu variante instrumentale. Avem exemple bine cunoscute în acest sens: *Cantate* de Johann Sebastian Bach; *Laude* şi opera *Zbor de noapte* de Luigi Dallapiccola; lucrări de Roman Vlad: *Cinci elegii*, *Immer wieder* şi *Variaţiunile asupra Pescăruşului de Cehov* - „balet cântat sau operă dansată", cum definește compozitorul această operă postdodecafonică. Este o atitudine de creație pe care o numim astăzi postmodernă, dar rădăcinile ei se găsesc la Alban Berg și la alți compozitori.

Revenind la *Umbre* şi *geneze,* trebuie să spun că în lucrările mele vom întâlni teme sau arhetipuri preluate din muzica românească de tradiţie orală sau bizantină care, odată folosite, sunt transfigurate şi asimilate astfel încât citatul (atunci când apare) devine „material propriu" (cum ar fi în *Ipostaze, Concertino* pentru flaut, oboi şi fagot). Apoi practica migrării motivice dintr-o lucrare în alta o regăsim, sau, mai bine spus, o putem recunoaște, dar în formule complet noi, în *Rezonanţe I şi II*, în *Glasurile Putnei* şi *Suita a II-a de Crăciun*, în *Cvartetul II* şi *Simfonia I Glossă* ori în *Concertul pentru flaut*, *Concertino* şi *Sonata pentru vioară şi pian*. De pildă, jocul cu numere (*Cvartetul de coarde nr. I*, *Concerto per archi*) şi litere (jocul melogramelor Lucian Blaga*,* Mihai Eminescu) sau arta combinaţiei mi-au pus tot timpul la încercare gândul componistic.

Consider că un compozitor român asimilat de actualitate este un creator care face posibilă întâlnirea cu ethosul românesc, cu structura cântului bizantin, cu muzica ancestrală, cu arhetipul românesc, păstrând astfel matricea, peceţile unui spaţiu spiritual inconfundabil. Pentru mine, concepția modală a unei lucrări trebuie să aducă o mare deschidere, începând de la elaborarea și exploatarea modului pâna la întâlnirea discretă a sacrului cu profanul. Aceste dimensiuni îi dau dreptul compozitorului de a-şi închipui că muzica lui este percepută - fie la nivelul unei teme, al unei secvenţe sonore sau la nivelul tehnicii componistice - ca o creaţie ce există sub semnul unei certe unicităţi.

A.A. Ați scris multă muzică vocal-simfonică și corală deși nu ați ocolit genurile camerale sau vocale. Preferați vocea ca mijloc de exprimare muzicală?

https://biblioteca-digitala.ro

V.M. Nu. Prefer vocea îmbinată cu instrumente și mai ales atunci când își pot împrumuta expresia. Ce-i drept însă, m-a atras mult corul și vocile soliste. Dar vorbind despre compoziția vocală, gândul se îndreaptă spre textul poetic. Și aici am avut o preferință: Lucian Blaga.

A.A. Muzicologi de marcă - Ștefan Angi, Gheorghe Duțică, Pavel Pușcaș ș.a. au dezvăluit semnificațiile muzicale și filosofice ale acestor creații. În ultima sa carte, Orizonturi componistice românești (Editura Muzicală, 2016, lansare la care am participat și eu la București), Gheorghe Duțică scrie: „Întoarcerile lui Viorel Munteanu... reveniri ciclice, reveniri în spirală: treapta pe care păşeşte acum este alta dar punctul de concentrare al ideii muzicale este nedislocat, totul purtând memoria fabuloasă a unui înainte. Iar înainte au fost Poemele luminii și înainte de Poemele luminii a fost tăcerea, tăcerea celui «mut ca o lebădă»: **Lucian Blaga**. Turnat în matrice sonoră, numele poetului deschide un întreg univers de simboluri, arhetipuri și coduri subiacente de limbaj. Astfel, «naşterea melogramei» - reiterând gestul primordial al genezei - îl face pe compozitor părtaş al «pre-destinării» opus-ului muzical. Odată eliberat de sub vraja miraculoasei îngemănări de literă şi sunet, Viorel Munteanu se lansează cu voluptate în aventura dezmărginirii eu-lui creator, dezlegând «cifrul» virtuţilor promise de haloul structural şi semantic al acestei muzici în stare nascândă. Întoarceri la Blaga... un alt «joc secund» barbian, o altă intrare în rezonanță cu sunetele desprinse din lumea misterelor trezite la viață de metaforă.”

V.M. Am un ciclu de lucrări prin care omagiez figura emblematică a poetului-filosof Lucian Blaga. La Iași și la Timișoara mi s-au organizat concerte cu Metafore în sunet pe versuri de Lucian Blaga, având recitatori memorabili: Ion Caramitru, Mircea Albulescu. Aș menționa lucrările din acest ciclu: *Trei lieduri - Dorul, Vei plânge mult ori vei zâmbi? Din părul tau (1972), soprană și pian; Poemele luminii - soprană/tenor şi orchestră (1982); Autoportret (1985), soprană solo/soprană și pian; Concertino pentru flaut, oboi şi fagot (1986), Motto-uri: Eu nu strivesc corola de minuni a lumii şi Fântânile; Fără cuvinte - oboi solo (1987); De rerum natura (2004), madrigal pentru cor mixt; Ballata - fagot solo (2005); Nebănuitele trepte (2007), soprană şi formaţie camerală; Estratto - flaut solo (2009); Întoarceri la Blaga – şapte poeme*

https://biblioteca-digitala.ro

pentru soprană şi pian/orchestră (2013); Trei poeme din Ciclul Întoarceri la Blaga - soprană, clarinet, fagot şi pian; Întoarceri la Blaga - şapte poeme pentru soprană, flaut, oboi, fagot şi pian (2014). Întregul ciclu are la bază o lume modală comună și motive unificatoare, între care: motivul dorului, motivul luminii, melograma Blaga, încercând asfel să surprind și să transmit prin sunet stări și trăiri sugerate de metafora și verbul poetic. În chip simbolic, motivul Blaga circulă în toate lucrările, intersectându-se cu intonații de doine și balade („In patria sa, zăpada făpturii ține loc de cuvânt" - Autoportret). Trebuie menționat că și interpreții au mereu un mare rol în succesul anumitor lucrări, Georgeta Stoleriu, Bianca Manoleanu, Mihaela Grăjdeanu... Prin Trio „Syrinx", Concertino a fost selectat ca lucrare impusă în repertoriul Concursului Internațional de muzică de cameră de la Martigny (Elveția), iar la Tokio, prezentându-se la ambele etape ale concursului cu câte două mișcări, Dorel Baicu, Dorin Gliga și Pavel Ionescu au fost distinși cu Premiul special al juriului.

A.A. Ne-ati destăinuit unele trăsături definitorii pentru muzica pe care o creați. Unde vă vedeți plasat în generația dvs. de compozitori?

V.M. Despre acest aspect cred că ar trebui să vorbeasca alții. Un compozitor nu trebuie să caute, cu orice preț, ușurința și posibilitatea de a străluci prin originalitate, ci trebuie să caute adevărul său. Așa cum îmi spunea și Roman Vlad: „Problema decisivă este dacă muzica este adevărată, autentică și simțită ca necesară. Muzica trebuie să creeze adevărate emoții estetice, ba chiar emoții fără alte adjective". Când oferi ceva publicului, trebuie să fii, în primul rând, tu însuți satisfăcut; dacă ai făcut vreun compromis, adică dacă lucrarea nu corespunde unei realități interioare, publicul simte acest lucru.

A.A. Ca muzicolog, ați dedicat multă cerneală compozitorului Roman Vlad, de ce?

V.M. Țin să-mi exprim satisfacția că și în acest cadru pot aduce un mic omagiu celebrului muzician italian de origine română Roman Vlad care, fiindu-mi sfetnic spiritual mai mulți ani, mi-a marcat drumul în muzică. Parcă prin telepatie, chiar în momentul stingerii sale din viață, la o comisie de concurs la Universitatea Națională de Muzică din București, eu vorbeam despre Modernitate și tradiție în opera lui Roman Vlad... S-a născut pe meleagurile Bucovinei, la Cernăuți, pe 29 decembrie

https://biblioteca-digitala.ro

1919 și a trecut la cele veșnice, la Roma, pe 21 septembrie 2013. Într-o viață de aproape 94 de ani, dintre care peste 75 puși sub semnul unei intense creații, Roman Vlad ne-a dăruit o operă monumentală, care s-a impus prin valoroase lucrări componistice (muzică de cameră și simfonică, opt opere, două balete, muzică de film), dar și prin ampla și originala cercetare a fenomenului artei sunetelor, de la Renaștere la muzica electronică, comentând și cele mai delicate probleme pe care le ridică cea de a șaptea artă, cinematografia. Norocul de a-l cunoaște pe maestrul Vlad s-a ivit în 1980, când, împreună cu Adrian Pop, am obținut o bursă de studii din partea Uniunii Compozitorilor la Accademia „Santa Cecilia". Era atunci directorul Operei din Roma și profesor de contrapunct și compoziție (eu predam contrapunctul și orchestrația). Mama sa Alma și sora Irina locuiau la Onești, unde Roman Vlad venea în fiecare an. Așa ne-am întâlnit până în 1986, oferindu-mi noutăți și sfaturi prețioase pentru lumea polifoniei și a compoziției. Ne ascultam lucrările. Era perioada când pregătea Arta variațiunii - omagiu lui J.S. Bach; orchestrase deja Arta fugii, punând în final Coralul dictat de Bach în ultimele sale clipe de viață. Studiind acest fapt, în muzicologia germană s-a scris că Vlad a descoperit „Oul lui Columb". Are studii serioase despre secretul numerelor în opera lui J.S. Bach și despre Intoarceri la Bach de la clasici la contemporani. Le-am tradus, alături de Istoria dodecafoniei și Recitind «Sărbătoarea primăverii» de I. Stravinski. În 1994, Universitatea Națională de Arte „George Enescu" i-a conferit titlul de Doctor Honoris Causa. Am reușit să-i organizăm la Iași premiera operei *Pescărușul* și a baletului *Dama cu camelii*, un Concert vocal-simfonic si altul cameral; de asemenea, s-a lansat cartea *Introducere în opera lui Roman Vlad*.

A.A. A fost o sarbătoare a muzicii. V-am citit și volumul *Roman Vlad - modernitate și tradiție* (2001), primit cu entuziasm în muzicologia românească. Ne amintim ce scria Gheorghe Firca: „Nu doar componistica lui Roman Vlad este investigată în carte cu acuitate științifică, analitică (intenționalitate estetică, strategie tehnică, finalitate a orizontului expresiv) și, tot pe atât, sintetic (interrelaționare organică cu tendințele momentului, dar și cu certitudinile trecutului), ci și cvintupla carieră de compozitor, pianist, critic (muzicolog), profesor și conferențiar, care «contrapunctându-și» (îl parafrazez pe Munteanu)

https://biblioteca-digitala.ro

componentele, întregește imaginea unui spirit de alură renascentistă, rarissim în zilele noastre.” În același an (2001) Roman Vlad a fost Președinte de onoare al Festivalului Internațional „George Enescu”.

V.M. S-a manifestat intens, încă din tinereţe, în multe domenii: în 1939 (la 20 de ani) debuta la Roma în calitate de compozitor; în 1942 primea, la Bucureşti, Premiul de Compoziţie George Enescu, având astfel posibilitatea să studieze în Italia; începând din 1944 a întreprins turnee în Italia, Germania, Franţa şi Anglia, ca pianist, iar în 1958, după ce a publicat monografia dedicată lui Stravinski, marele compozitor îi scria că este cel mai bun studiu asupra muzicii sale apărut oriunde în lume până atunci. Ţinând seama de tot ce era nou şi valoros în creaţia muzicală universală, Roman Vlad şi-a croit un drum propriu în toată activitatea sa, fiind un muzician total, o personalitate multilaterală cu un cuvânt greu în arta sunetelor, alături de Adorno, Stockhausen, Berio, Xenakis, Boulez, Ligeti, o prezenţă activă la cele mai mari festivaluri internaţionale de artă modernă.

A.A. I-ați îngrijit și ultima carte - *A trăi muzica*, tipărită la Iași, în 2014.

V.M. Maestrul Vlad a înțeles muzica drept un moment al mărturisirii, un moment al devenirii ființei, un prilej de a dărui celorlalți speranța că omul își poate reabilita existența, că-și poate converti în fapt dorul de umanitate. În semn de prețuire, prin **Adenda** Cu și despre Roman Vlad în România, am ținut să pun la dispoziția cititorului toată bibliografia privind restitutirea operei sale în cultura română. Trebuie amintit că a fost un susținător al muzicii noastre prin scrierile sale, prin prieteniile întreținute cu muzicienii români și legăturile cu instituții muzicale din țară. Referindu-se la compozitorii români - Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Pascal Bentoiu, Cornel Țăranu ș.a. - remarca faptul că ei au „toate calitățile a ceea ce se numește avangarda muzicii contemporane, nu și defectele ei”. Evitarea acestui pericol s-ar explica, după Roman Vlad, în primul rând prin legătura cu tradiția muzicii românești și în contactul cu mișcarea muzicală internațională. În sfârșit, iată ce spunea maestrul Roman Vlad la lansarea cărții **A trăi muzica**, în 2012, la Torino: „Am avut şansa de a mă naşte în România, însă, din păcate, pământul meu natal, astăzi nu mai face parte din România, întrucât i-a fost luat, pe nedrept. Din fericire, am avut

https://biblioteca-digitala.ro

norocul de a trăi în România în perioada anilor 1920-1938/39 şi de a absolvi aici şcoala primară, gimnaziul şi liceul. Trebuie să spun, că şcolile de la acea vreme erau de un înalt nivel, nu numai pentru cultura generală, dar şi pentru cultura muzicală care se studia la modul cel mai serios, nu numai la Conservator, ci şi în toate şcolile, din clasa întâia şi până în ultimul an de liceu. Destinul a vrut să trăiesc într-o ţară, care, în acei ani, era într-adevăr liberă şi democratică, ce apucase calea unei evoluţii sănătoase şi pozitive. Din păcate, succesiv, a întâmpinat multe dificultăţi. După anul 1964 m-am întors de câteva ori în România, unde am avut onoarea de a primi câteva distincţii, dar sufăr văzând dificultăţile pe care ţara, astăzi, trebuie să le înfrunte. Dacă România ar fi avut posibilitatea să-şi continue parcursul său de dezvoltare dintre Cele Două Războaie Mondiale, astăzi ar fi printre ţările cele mai bogate şi înfloritoare din Europa. În orice caz, sper ca acest deziderat al meu să se verifice într-un viitor nu prea îndepărtat".

A.A. Ce alte teme s-au înscris ca preferințe în domeniul cecetării muzicale?

V.M. Un muzicolog trebuie să aducă în prim plan subiecte legate de evoluția în timp a artei sunetelor. Eu am fost legat mai mult de limbajul muzical, privit din unghiul compozitorului. Nu puteam evita însă teme precum *Muzica în relație cu metafizica, religia și știința în viziunea lui Roman Vlad*, cele legate de creația enesciană (urmărite și în cercetari doctorale cu Remus Azoiței și Raluca Știrbăț) sau *Muzica bizantină în lucrările compozitorilor români*, *Rugăciunea domnească* «*Tatăl nostru*» *în muzica universală* (tot o teză de doctorat) etc. Am condus un Grant CNCSIS, Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova - secolele XI-XX, realizat de Universitatea de Arte „George Enescu" în colaborare cu Patriarhia Română, Mitropolia Moldovei și Bucovinei și bibliotecile mănăstirești. Renumiți bizantinologi, profesori și cecetători: Constantin Catrina, Florin Bucescu, Vasile Vasile, Alexandrel Barnea, Zamfira Dănilă, Adrian Sârbu, masteranzi și doctoranzi au studiat cele 155 de manuscrise muzicale (românești, grecești și slavone) prezentate în două volume (însumând peste 1000 de pagini) și două CD-uri cu *Valorificări ale cântării bizantine și psaltice în creația și interpretarea românească* (Iași, 2010).

În septembrie 2016 am încheiat Oratoriul-Operă *Chemări spre mântuire*; libretul, elaborat împreună cu preotul dr.

https://biblioteca-digitala.ro

Constantin Sturzu, cuprinde cântări liturgice, descoperite în arhive mănăstirești, și poeme de Mihai Eminescu, Lucian Blaga, George Popa, pr. Constantin Sturzu și pr. Sever Negrescu. În Ortodoxie arta este trăită ca rugăciune, respectiv ca dialog și comuniune divino-umană, ca dorință de înaintare spre Dumnezeu și aspirația către îndumnezeire. Gândul Înaltpreasfințitului Părinte Teofan - Mitopolitul Moldovei și Bucovinei - este ca această lucrare pentru soliști, recitator, cor bizantin, cor mixt, cor de copii și orchestră să fie prezentată, în premieră, la Teatrul Național din Iași, în octombrie 2017, în ziua Sfințirii Catedralei Mitropolitane, monument aflat acum în plină restaurare.

A.A. Ati deținut funcții de conducere și de organizare. Cum se împletesc acestea cu muzicianul, cu creatorul care are nevoie de liniște să compună?

V.M. Greu, dar consider că un compozitor trebuie să-și găsească timp să scrie în orice condiție, dacă are o chemare interioară.

A.A. Totuși, ați reușit să vă organizați, după câte urme ați lăsat.

V.M. Am condus Redacția muzicală de la Radio Iași în două „reprize”, realizând, între altele, emisiunea *Istoria muzicii românești de la origini până în zilele noastre*, în colaborare cu Biroul Secției de Muzicologie a Uniunii Compozitorilor (în plină cenzură) și *Musica aeterna* (după 1990). Era o redacție recunoscută pe plan național, cu emisiuni și programe „de top”; avea 20 de redactori și regizori muzicali, în 1991. De asemenea, am fost ales decan și am împlinit două mandate în funcția de rector al Universității de Arte „George Enescu” din Iași (2004 - 2012), singura instituție de învățământ superior de artă care reunește trei domenii: muzică, teatru și arte vizuale.

A.A. Ca rector ați traversat „reforma Bologna”, care nici acum nu s-a încheiat.

V.M. Da. În primul rând s-au reorganizat ciclurile de studii: licență (3 ani), masterat (2 ani) și doctorat (3 ani). Pentru învățământul vocațional era o mare pierdere; de aceea, într-o întâlnire la Iași, am reușit, împreună cu rectorii Dan Buciu (Universitatea Națională de Muzică din București) și Aurel Marc (Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj), cu decanii și șefii de discipline să documentăm studiile de licență pentru compoziție, muzicologie și dirijat cu programe și credite

https://biblioteca-digitala.ro

transferabile pe 4 ani, ceea ce s-a și aprobat. O altă izbândă pentru cele trei universități a fost ființarea Institutului de Studii Postdoctorale "MIDAS", sub conducerea rectorului Dan Dediu de la Universitatea Națională de Muzică din București. Clujul, reprezentat de rectorul Adrian Pop, și Iașul au fost co-organizatori; s-au publicat studii și cercetări stiințifice de substanță, încurajând performanța, atât de necesară în arte.

A.A. Vă rog să menționați câteva activități importante din viața Universității „George Enescu" în care ați fost implicat.

V.M. Pentru Iași, una dintre principalele realizări a fost construcția și reconstrucția localurilor Universității, adică laboratoarele și dotările de la plastică, Studiourile de teatru și muzică de cameră, „Casa Balș" și Sala de concerte „Eduard Caudella", dotarea cu piane și cu toate instrumentele orchestrei simfonice etc. Ne-am impus modernizarea învățământului, schimburile cu centrele universitare din București, Cluj și Chișinău, înfrățiri cu universități europene; s-a format astfel un cadru serios de afirmare a tinerilor; am avut semestre întregi profesori din SUA și Canada, ne-am împlinit prin activități artistice și de educație în mediul academic și cultural ieșean. Am amintiri frumoase de la înființarea primelor concursuri naționale de creație, cercetare și interpretare, „Primul rol", pentru teatru; s-a apreciat refacerea ciclului de concerte, spectacole de teatru si expoziții în alte orașe din țară și, în primul rând, în București. În anul 2007 s-a reluat (după zece ani de întrerupere) Festivalul Muzicii Românești, care funcționează și astăzi, o noutate fiind secțiunea academică. În același an am instituit Proiectul „Interart în România", apoi extinzându-l, „Interart European", pentru ca, în 2010, la împlinirea celor 150 de ani de la înființarea Universității să avem „Interart Internațional la Iași". Acesta din urmă a fost practic un festival neîntrerupt timp de un an de zile, organizat cu ajutorul multor instituții și finanțatori externi și din țară. Alaturi de Universitatea „Al. I. Cuza" sărbătoream primul centru universitar din România.

A.A. Cât de importantă este educația muzicală pentru un creator, nu poate face totul numai din talent? Cât de devreme ar trebui început studiul muzical?

V.M. La o vârstă cât de fragedă, chiar în joacă. Profesorul are însă un mare rol în modelarea talentului. Trebuie să-i dezvoltăm gândirea muzicală la orice etapă. Personal sufăr când observ tineri cu reale aptitudini, care au trecut și prin ani

https://biblioteca-digitala.ro

de instrument, dar fac aproape totul prin intuiție. Fără cultură muzicală nu putem vorbi de perfecționarea talentului. În acest sens se impune o susținută conlucrare a universităților cu școlile și liceele de specialitate. Personal visez la o urmărire și cultivare a talentului de la grădiniță, pe toate treptele de învățământ, lansări ale tinerilor alături de mari personalități artistice. Am încurajat tot timpul tinerele talente.

A.A. Ca încheiere, având la îndemână studii și pagini de cronică referitoare la creația dvs., aș mai spicui din volumul I*n honorem Viorel Munteanu* (Valahia University Press, 2009):

Dan Voiculescu: „Din toate scrierile compozitorului răzbate un ethos românesc arhetipalizat, cu direcționare modernă în factura rostirii. Dacă există un secret al scrisului său, cred că acesta se leagă de reevaluarea raporturilor cu tradiția; e o muzică ancorată prin rădăcini adânci în trecutul bizantin și folcloric, dar cu fața îndreptată spre practicile contemporaneității. Se împlinesc astfel până și idealurile aristotelice privind necesitatea de a grăi printr-o lucrare despre locul și timpul facerii ei."

Vasile Tomescu: „Expresivitatea fundamentată pe dezvoltarea unui melos cu profunde rădăcini în folclor și în cântarea bizantină, organicitatea formei înlăuntrul căreia pulsează o infinitate de elemente contrastante, proeminența acordată eterofoniei în dialogul vocilor, bogăția coloristic timbrală și relieful modal sunt componente ale spiritualității noastre esențializate în această creație de puternică vibrație emoțională."

Alexandru Leahu: „Nu este greu de remarcat că universul muzicii lui Viorel Munteanu este centrat în jurul categoriei **sacrului**, cea care deține un loc privilegiat în gândirea unui Mircea Eliade, dar mai ales...în inimile ascultătorilor! Așa se explică faptul că lucrările sale găsesc acolo în modul cel mai direct și spontan un ecou, o **rezonanță** - cuvânt magic, la care apelează și titlul unor piese de amploare. [...] Viorel Munteanu, tălmăcitor în studiile publicate al celor mai aride și încifrate procedee din istoria componisticii muzicale, izbutește o admirabilă revigorare a bucuriei de a asculta, prin infuzia sentimentului celui mai autentic și mai profund: cel religios."

Vă mulțumesc pentru timpul acordat!

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Andra Apostu
Dialogue with Viorel Munteanu

Viorel Munteanu: In my works there are themes and archetypes taken over from oral or Byzantine Romanian music which, once used, are transfigured and assimilated so that the quotation (when it appears) becomes "my own material" (as in Ipostaze [Hypotases] and Concertino for flute, oboe and bassoon). The migration of motifs from one work to another can be identified in works such as Rezonanțe [Resonances] I and II; Glasurile Putnei [Putna's Voices] and Christmas Suite no. II; Quartet no. II and Symphony no. I – Glossa; or in Concerto for flute, Concertino and Sonata for violin and piano, but the iterated motifs have completely new formulas. For instance, the play upon numbers (String Quartet no. 1, Concerto per archi) and upon letters (the play upon the Lucian Blaga and Mihai Eminescu melograms) or the art of combination have constantly challenged my compositional outlook.

I consider that a Romanian composer who is assimilated by contemporary music is a creator who makes possible the encounter with the Romanian ethos, with the structure of Byzantine chant, with ancestral music, with the Romanian archetype, thus preserving the matrix, the seals of an unmistakable spiritual space. To me, the modal conception of a work must trigger a great opening, starting from the initiation and exploitation of the mode up to the discreet encounter between the sacred and the profane. These dimensions allow the composer to imagine that his/her music is perceived – either at the level of a theme or at that of a sound sequence or of the compositional technique – as a creation that exists under the sign of a certain uniqueness.

https://biblioteca-digitala.ro

CREAŢII

Liedul în creația lui Nicolae Coman[1]
Trei cântece pe versuri de Sappho

Constantin-Tufan Stan

Prin orizontul larg, afectiv şi ideatic, pe care muzica îl reconstituie artistic în conştiinţa melomanului, corespondenţa sa cu imaginea poetică propriu-zisă a reprezentat dintotdeauna o preocupare esenţială. Orice compozitor, în mod firesc şi necesar, îşi deschide porii receptivităţii şi sensibilităţii spre anumite genuri poetice, anumite structuri compoziţionale, niveluri semantice sau de etos, care, subordonate sau circumscrise propriului limbaj muzical, reuşesc să prindă viaţă în acea fericită simbioză poetico-

[1] Excursul meu analitic reprezintă un modest omagiu adus profesorului, compozitorului și poetului Nicolae Coman, căruia i-am fost devotat învățăcel la Conservatorul de Muzică bucureștean. Maestrul, purtat, de curând, de luntrea lui Caron peste apele întunecate ale Styxului, a rămas viu în inimile foștilor săi discipoli, care i-au frecventat cu entuziasm cursurile – adevărate experiențe inițiatice –, marcate de un desăvârșit profesionalism, responsabilitate didactică și har pedagogic.

https://biblioteca-digitala.ro

muzicală numită lied.

Sunt poezii care obsedează conştiinţa şi spiritul muzical vreme îndelungată, germinează latent, pentru ca apoi să irupă în adevărate revărsări muzicale. Este cunoscută grija deosebită a lui Robert Schumann şi a lui Hugo Wolf în alegerea textului poetic, recitările mentale reluate obsedant, decantările în vederea opţiunii definitive asupra expresiei muzicale. În fond, această căutare îndârjită de rezonanţe eufonice îndărătul cuvântului reprezintă o sugestivă manifestare a unui sincretism psihologic. Odată efectuată judecata de valoare asupra poeziei, după descoperirea şi decantarea substanţei muzicale intime fiecărui cuvânt sau vers, precum şi a întregului, compozitorul intervine cu modalităţile şi mijloacele tehnice şi expresive proprii limbajului său. Fără a aservi poezia, muzica devine autonomă tocmai prin raportare la corespondentul imagistic poetic.

Expresia muzicală, chiar dacă are drept pretext urmărirea fidelă a semanticii versului, dobândeşte acele virtuţi, la un nivel, desigur, mult mai abstract şi subtil, de a reprezenta, pe plan pur muzical, imaginea poetică. Dat fiind înaltul grad de universalitate a limbajului şi a expresiei, „muzica este nevoită, în această privinţă, să-şi pregătească artistic materialul sensibil într-un grad mai mare decât pictura şi poezia, înainte ca acest material (aşa-zisele interjecţii cadenţate – care ar constitui materialul muzicii) să fie apt de a exprima în mod artistic conţinutul spiritului” (Hegel 1966, II, 299).

În acelaşi timp, liedul se face purtătorul, prin vocea interpretului, a celei mai intime şi nemijlocite reprezentări sufleteşti, atât prin timbrica sa complexă, dar şi „ca răsunet al sufletului însuşi, ca sunetul pe care interiorul îl posedă, potrivit naturii sale, ca expresie a interiorului, pe care acesta o stăpâneşte nemijlocit” (*Ibidem*, 319).

Nu-mi propun să fac o determinare sau ierarhizare a raportului ce se stabileşte între cele două arte. O prezentare cronologică, critică, legată de fenomenul acestei simbioze, de la muzica antică elină până la sincretismul wagnerian şi muzica modernă şi contemporană, ar constitui subiectul unui amplu studiu. Doresc să relev doar câteva dintre criteriile care m-au susţinut şi călăuzit în alegerea şi analiza creaţiei camerale de

https://biblioteca-digitala.ro

lied a compozitorului Nicolae Coman, precum şi metoda elaborării. Atrag de la început atenţia asupra caracterului subiectiv, inerent unei asemenea cercetări critice asupra fenomenului cameral de lied, în special, şi al celui artistic, în general, mai cu seamă în aprecierile făcute asupra calităţii, valorii, corespondenţei şi identităţii imaginilor, precum şi a autenticităţii mesajului transmis[2].

Trebuie subliniată, *ab initio*, opţiunea lui Nicolae Coman pentru marea poezie, încărcată de adânci semnificaţii, purtătoarea unor complexe structuri psihologice şi ideatice, a unui tulburător mesaj. Voi sublinia, pe parcursul analizei, la momentul oportun, muzicalitatea specifică, intrinsecă a poemelor.

M-am străduit să surprind, în cuprinsul analizelor, câteva din sensurile majore ale poemelor. Constanta preocupare a lui Nicolae Coman pentru realizarea echivalentului muzical al imaginii poetice, exprimarea muzicală nuanţată, specifică fiecărui cuvânt, fiecărei fraze, mi-a fost un preţios ghid. Realizarea corespondentului imagistic muzical se împleteşte, cel mai adesea, cu necesitatea elaborării arhitectonice, a utilizării unui complex limbaj, a obţinerii unei cât mai juste şi reale concordanţe a sunetului cu cuvântul[3]. Am

[2] „Caracterul unic al calităţii artistice a operei de artă nu poate fi decât intuit imediat, şi, deşi poate fi expus şi numit, el nu poate fi definit sau măcar descris. Fiind o calitate simplă şi elementară, eludează analiza la fel de inevitabil ca şi sunetul şi culoarea.
Observatorul sensibil şi experimentat sub raport artistic va fi capabil să-l recunoască şi să-l evalueze când se va afla în prezenţa lui, şi, cu cât va fi mai sensibil sub raport artistic, cu atât va aprecia mai mult limitele de netrecut ale oricărei analize formale.” (Greene 1947, *apud* Rosenberg 1980, 9)

[3] „Elementele cu care operează gândirea muzicală au fost cu răbdare făurite de-a lungul veacurilor de genul colectiv şi de talentul individual: este vorba de sunetele înseşi (cu intonaţia lor fixă, aşa cum le cunoaştem astăzi), de ritmuri diverse, de variate timbruri instrumentale şi vocale, de moduri – care constituie o dispunere caracteristică a sunetelor pe o întindere dată (gama noastră majoră fiind numai unul din modurile posibile) –, mai departe, de formule melodice, armonice, cadenţiale etc., etc. Vom numi «imagini sonore» reprezentările acestor elemente.” (Bentoiu 1973, 18-19)

https://biblioteca-digitala.ro

relevat, în majoritatea cazurilor, aceste elemente inerente unei realizări sincretice, pentru a crea o imagine unitară a liedurilor.

Trei cântece pe versuri de Sappho

Cele trei fragmente poetice *Somnolenţă*, *Cântec* şi *Fata nemăritată* alcătuiesc un mic ciclu care relevă complexa paletă stilistică a celei de-a zecea muze, Sappho. Majoritatea covârşitoare a poemelor sapphice păstrate se caracterizează printr-o pronunţată concizie a expresiei, potenţată însă de „un secret unic" în a îmbina simplitatea versurilor cu forţa de expresie (Marinescu-Himu – Piatkowski 1972, 226), constante care definesc lirica poetei, adepta unui ton „mlădios şi împodobit"[4].

În secolul VI a.Chr., epocă în care se afirmă lirica monodică, asistăm la o accentuată comuniune a muzicii cu poezia, fiecare artă împrumutând celeilalte elemente specifice, pentru a crea o îmbinare armonioasă. Lirica elină, ajunsă la un stadiu de maturizare, dobândeşte valenţele unei expresii poetice nuanţate, pline de rafinament şi subtilitate, capabile să exprime un bogat fond emoţional şi ideatic (cf. Papu 1968, 13-14).

[4] Vezi şi aprecierile lui Dionysos din Halicarnas, formulate în tratatul *Despre potrivirea cuvintelor*, privind caracteristicile poemelor sapphice, care cuprind puţine variaţii, versurile având epode scurte: „Deci suavitatea şi harul deosebit care sunt proprii acestei rostiri provin dintr-o îmbinare foarte coerentă a cuvintelor, prinse în alcătuirea unei structuri verbale perfect şlefuite. Cuvintele au fost aşezate potrivit unei vecinătăţi statornice, întreţesute în aşa fel încât să fie respectate proprietatea lor şi afinităţile naturale între sunete. Se leagă bine între ele mai pretutindeni, pe întreaga întindere a poemului [*Imnul către Afrodita*], consoanele cu vocalele şi cu semivocalele, potrivit relaţiilor de anterioritate sau de subordonare [rezultă secvenţe de vocale eufonice – nota mea, C.-T. Stan] – lăsându-se între ele cel mult un interval de o silabă. Foarte puţine sunt ciocnirile de semivocale sau de consoane – interferenţele acestora între ele sau cu alte vocale. Asemenea obstacole nu întrerup prin tresărirea lor sunetul plin al versurilor" (Pippidi 1970, 263).

https://biblioteca-digitala.ro

În pofida conciziei versurilor sale, Sappho creează o tensiune şi o expresie poetică unice. Muzicalitatea versurilor subliniază şi nu diluează multitudinea de sentimente şi idei, caracterizate printr-un patos debordant[5].

O interesantă opţiune a lui Nicolae Coman o constituie gruparea dramaturgică a celor trei fragmente poetice, în sensul desfăşurării unei dialectici psihologice. Partea muzicală evoluează în concordanţă cu cele trei cântece, atât în ceea ce priveşte continuitatea discursului, cât şi sub aspectul unităţii stilistice, care reprezintă liantul ciclului.

Somnolenţă, cel dintâi cântec, aparţine categoriei poemelor sapphice scurte, „scrise sub imboldul unor impresii de moment", care au drept sursă de inspiraţie natura (v. Marinescu-Himu – Piatkowski 1972, 223):

Copaci la ape-n care cristale cântă,
Pe locuri simple de trandafiri umbrite,
Cu foşnet frunza tremură-n noi şi-îmbie
Somnul cel dulce[6]

Iată schema strofei sapphice:

1. ⊥ U-Ú | ⊥ UU ⊥ U-Ú
2. ⊥ U-Ú | ⊥ UU ⊥ U-Ú
Repetarea de trei ori a versului endecasilabic.
3. ⊥ U-Ú | ⊥ UU ⊥ U-Ú
4. ⊥ UU | ⊥Ú
Adonicul, versul final, încheie strofa.

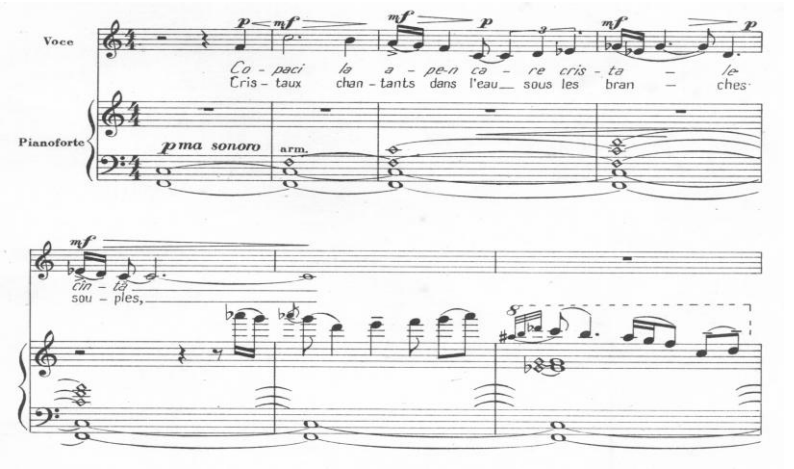
Speculând capacitatea versurilor de a crea o anumită atmosferă, putem schiţa o analogie cu impresionismul muzical

[5] „Dar unde îşi arată ea talentul? Atunci când ştie să aleagă şi să strângă la un loc simţirile cele mai înalte şi cele mai puternice" (*Tratatul despre sublim* [text apocrif], în Pippidi 1970, 323). Între alte virtuţi poetice, lui Sappho îi este atribuită şi introducerea unui nou mod: „Mixolidianul este un mod patetic, potrivit pentru acompaniamentul tragediei. Aristoxenos ne spune că Sappho cea dintâi a născocit mixolidianul, şi poeţii de tragedie l-au învăţat de la ea." (Plutarh, *Despre muzică*, în Pippidi 1970, 434)

[6] Versiune românească de Alexandru Andriţoiu şi Dimos Rendis.

https://biblioteca-digitala.ro

şi literar[7]. Într-adevăr, muzica lui Nicolae Coman surprinde aceste tente de factură impresionistă, realizând o coloristică armonică, ritmică şi timbrală variată şi originală. Receptivă la fenomenul artistic popular, Sappho conferă stihurilor sale, în majoritatea fragmentelor, note de accentuată inspiraţie folclorică, fapt evident atât prin conţinutul strofelor, cât şi în ritm, deşi strofa logoedică predomină[8]. Rămânând fidel spiritului poemelor sapphice, Nicolae Coman realizează o semnificativă mutaţie în spaţiul mioritic propriu spiritualităţii româneşti, imprimând întregului ciclu elemente definitorii pentru melosul popular românesc.

Somnolenţă debutează cu intonarea de către pian a unui interval armonic de 5P ce sugerează isonul cimpoiului. Pe acest fundal cu caracter evocator, vocea sopranului deapănă o melodie de factură cromatică cu inflexiuni lidice, de un larg suflu liric. Prin procedeul realizării acordurilor de rezonanţă, pianul însoţeşte şi amplifică expunerea melodiei.

Voce
Co - paci la a - pe-n ca - re cris - ta - le
Cris - taux chan - tants dans l'eau sous les bran - ches
Pianoforte
p ma sonoro
arm.
Cîn - tă
sou - ples,

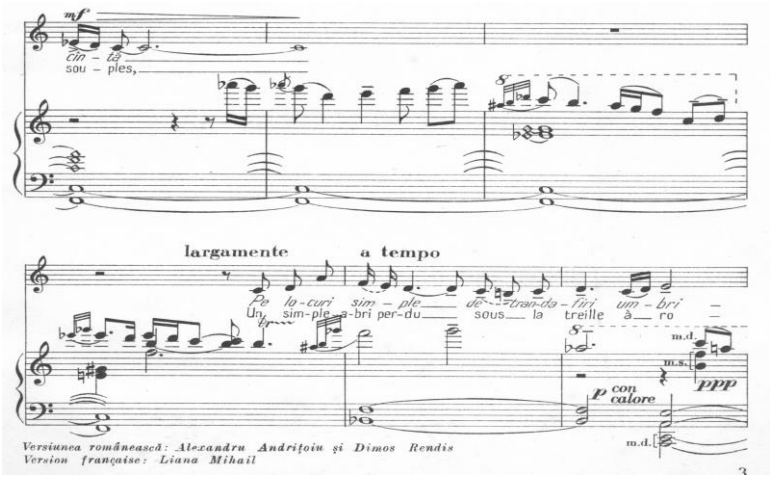
Ex. 1

[7] Vezi *Egloga* lui St. Mallarmé, dedicată zeului Pan, transpusă muzical de Cl. Debussy în *Preludiu la după-amiaza unui faun*.

[8] Piciorul metric logoedic rezultă din combinarea ritmului dactil (o silabă accentuată + două silabe neaccentuate) cu cel trohaic (o silabă lungă urmată de una scurtă).

https://biblioteca-digitala.ro

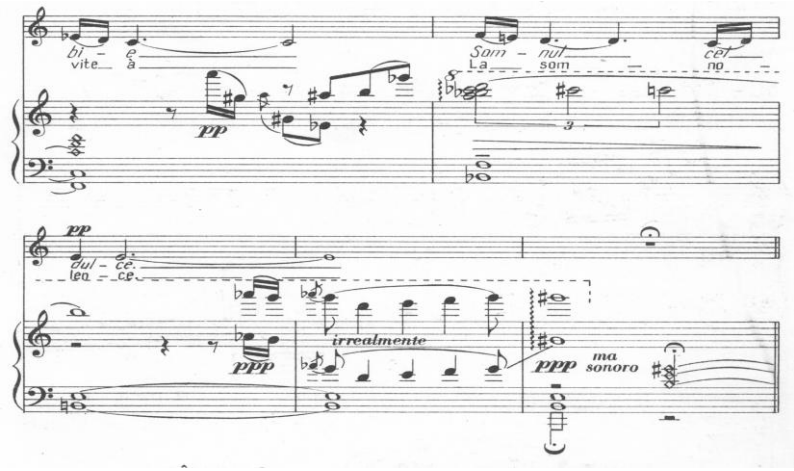
Pianul reia motivul expus de către voce, transfigurat, în registrul acut, ca un ecou tremurat al apei, reluare ce totalizează totalul cromatic rezultat din rezonanţa naturală a cvintei iniţiale Fa – Do[9].

Fraza a doua, intonată de voce, are caracter diatonic şi se suprapune cvintei perfecte Si bemol – Fa. Cadenţa este realizată printr-un acord de La, sugerat tot de o cvintă perfectă (La – Mi) intonată în registrul grav al pianului.

Ex. 2-3

Repriza prezintă primele trei valori diminuate odată cu intonarea de către pian, ca element coloristic, a unui cântec de pasăre, în maniera lui Messiaen. Splendidă este realizarea muzicală a versului final, adonic, care, departe de a avea un caracter concluziv, conţine germenul poetic şi muzical al continuităţii ciclului. Astfel, pe plan muzical, prelungirea armonicelor 3, 4 şi 5 ale sunetului Mi, în cadenţa finală a

[9] „Se desprinde de-aci rafinamentul cu care vibraţiile naturii se prelungesc lăuntric («tremură-n noi»), în aşa fel ca îndeosebi unduirile sonore – cântecul apei şi foşnetul frunzei – să mulcomească pulsaţiile organice până la liniştea somnului.” (Papu 1968, 14 şi *infra*).

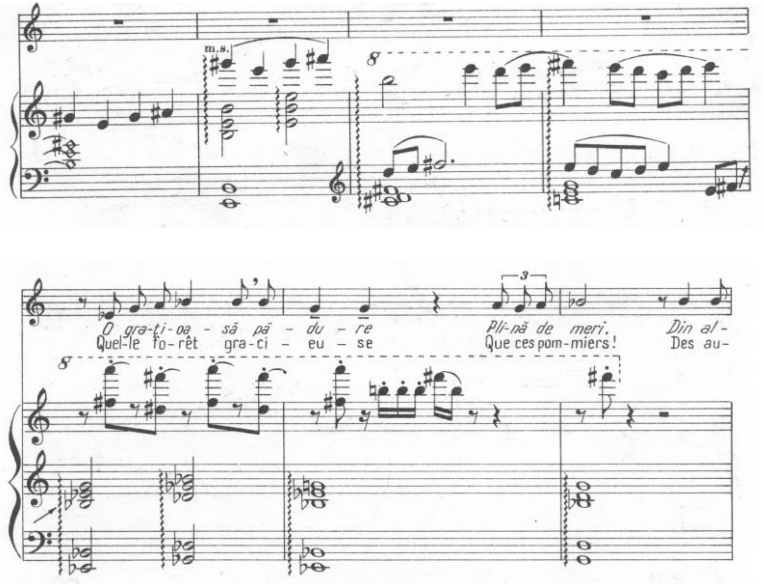
https://biblioteca-digitala.ro

Somnolenţei, reprezintă elementul de legătură cu liedul următor.

Ex. 4

Cântec, care debutează cu o scurtă introducere pianistică, reluând sonorităţile lidice din *Somnolenţă* amplificate imitativ, sugerează o atmosferă de ceremonial cultic proprie versurilor sapphice. În contextul unităţii ciclului, *Cântec* reprezintă însă o localizare în cadrul naturii, adevărat templu al unei erotici legate de somnolenţă:

O graţioasă pădure
Plină de meri. Din altare
Fumegă lină tămâia.

Sunetele arpegiate ale pianului, ce caracterizează întreaga desfăşurare a *Cântecului*, sugerează sonorităţi de liră, realizând o imagine diafană, transparentă, care acompaniază depănarea firului melodic al vocii. Transpar, în registrul acut al pianului, sonorităţi de cântec de pasăre în stil Messiaen.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 5-6

Ultimul lied al ciclului, de dimensiuni mai ample, reprezintă corolarul întregii desfăşurări poetice şi muzicale[10]. Pe plan poetic, în cadrul decorului livezii cu meri, este redată imaginea fetei nemăritate, învăluită de paradoxul neputinţei atingerii sale, fiind asemuită unui ispititor măr rumen aşezat la marginea crengii:

E ca un măr aşezat
Rumen la marginea crengii.
Parcă uitat de toţi oamenii. –
Nu l-a uitat însă nimeni
Doar că nu pot să-l ajungă.

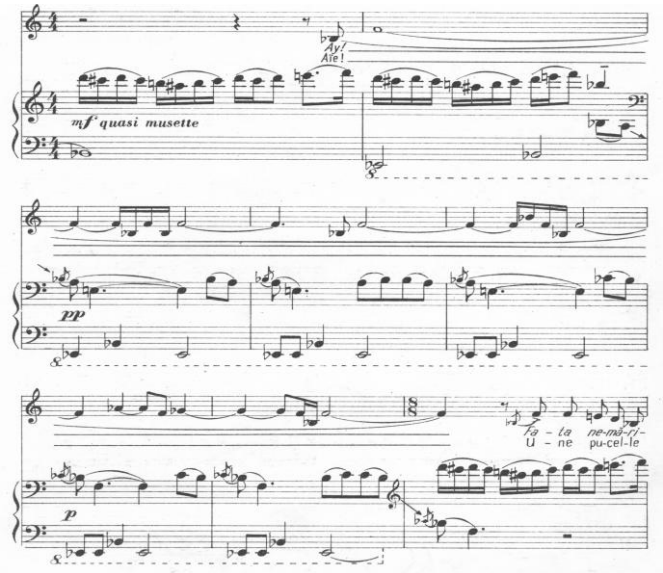
Atmosfera devine tensionată, şăgalnică şi ironică în acelaşi timp. În aceste versuri, „poeta se apropie de vorbirea

[10] „Sappho coboară până la acel apropiat detaliu sugestiv, cu care ne-a obişnuit pe noi mai târziu, graţia poeziei, a stampei sau a picturii japoneze. […] Poeta atinge, astfel, extremele gamei lirice sugerate de natură, sublimul şi graţiosul.” (Papu 1968, 13)

https://biblioteca-digitala.ro

curentă şi adeseori foloseşte o ironie fină şi un umor discret" (Demetrios 1935). Influenţele populare apar evidente atât în ceea ce priveşte conţinutul, cât şi sub aspectul libertăţii construcţiei poetice.

Pe plan muzical, utilizând o complexă şi variată coloristică ritmico-melodică, Nicolae Coman realizează o osmoză a spiritului poetic sapphic cu filonul folclorului românesc. Modalităţile sunt diverse, subliniind însă unitatea ciclului.

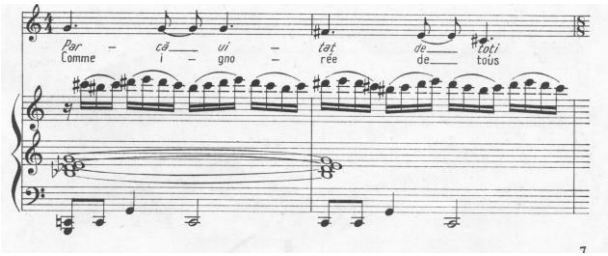
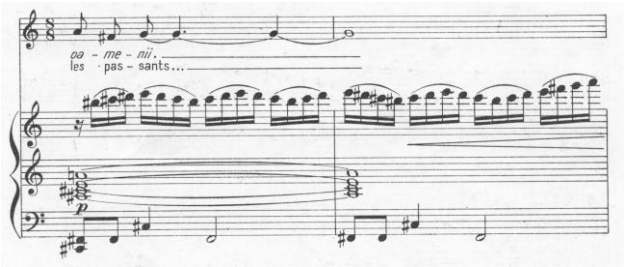
După o scurtă introducere, pianul expune un citat folcloric cu rezonanţe de cântec din fluier[11]. Vocea realizează o amplă melismă, pe silaba *Ay*, cu rezonanţe de bucium, simultan cu intonarea unui ostinato în registrul grav al pianului, într-o formulă ritmică sapphică, ce este caracteristică speciei colindului, cu efect de cimpoi. Juxtapunerea celor trei entităţi ritmico - melodice se constituie într-o soluţie originală, dând expresie unei sonorităţi cu totul aparte:

Ex. 7

[11] Cântec de fluier din comuna Dăbâca.

https://biblioteca-digitala.ro

Linia melodică a vocii care însoţeşte primul vers poartă amprenta lidianului, mod prezent şi în liedurile anterioare, conturându-se, astfel, o desăvârşită unitate stilistică. Ca element cromatic tranzitoriu, este utilizat modul 2 (½ – 2) al lui Messiaen.

Iată o interesantă suprapunere a ritmului aksak al vocii peste acompaniamentul divizionar al pianului:



Ex. 8 a și b

Concluzii

Unitatea concepţiei arhitectonice şi a expresiei muzicale constituie trăsătura dominantă a ciclului celor trei lieduri pe versuri de Sappho. În ceea ce priveşte construcţia formei, este realizată o simetrie, prin încadrarea formei monopartite a cântecului median între celelalte două lieduri, structurate într-o formă de lied tripartit simplu (ABA). Unitatea ciclului este conturată şi prin structurarea dramaturgică a textelor poetice. Cele trei poeme nu se exclud, firul poetic, ideea, care se cristalizează pe baza elementelor generatoare anterioare, fiind urmărite progresiv.

https://biblioteca-digitala.ro

Am amintit deja caracterul impresionist propriu acestui ciclu, în care substanţa poetică este înveşmântată printr-o muzică diafană, de atmosferă, bogată în sugestii de coloristică ritmico-melodică. Lipseşte elementul descriptiv, estompat de virtuţile meditative, evocatoare ale poeziei şi muzicii. Departe de a aservi textul poetic, Nicolae Coman găseşte de fiecare dată echivalentul sonor al imaginilor poetice, vădind o adevărată predilecţie pentru nuanţările expresive, pe plan muzical, ale fiecărui detaliu, corespondent poetic[12].

În ceea ce priveşte tehnica uzitată, se remarcă utilizarea conceptului lărgit de tonalitate, a scriiturii modale, a totalului cromatic. Sunt prezente, în acest ciclu, modul cu transpoziţie limitată 2 al lui Messiaen şi, de asemenea, stilizări de cântec de pasăre[13]. Totodată, N. Coman îşi însuşeşte şi principiul enescian al transfigurării tematice (*Somnolenţă*).

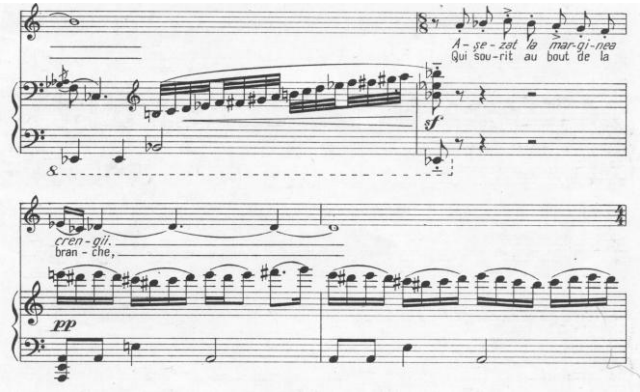
Atmosfera arhaică, pregnanţa accentelor de melos popular românesc sunt, de asemenea, note caracteristice ale ciclului. Lidianul e prezent în cele trei lieduri, de fiecare dată însă în alt context melodic, armonic şi ritmic. Sunt frecvente pedalele de cvinte perfecte şi intervalele de cvinte perfecte ale vocii. Sunt sugerate sonorităţi de ison de cimpoi, de bucium, fluier şi liră. Universul sonor românesc este reflectat atât prin utilizarea citatului, cât şi prin stilizarea melosului popular. Predomină caracterul silabic al melodiei, melismele fiind prezente în *Fata nemăritată*, unde este realizată şi o vocaliză ce sugerează sonorităţi de bucium. Constantă este preocuparea realizării identităţii dintre accentele prozodice şi cele melodice. Iată însă un exemplu în care accentul metric este contrariat de accentele expresive[14]:

---

[12] Nicolae Coman urmează maniera lui Mihail Jora, fostul său maestru, căruia „nu-i sunt suficiente, ca lui Enescu, mijloacele muzicii «pure». El [Mihail Jora] caută o precizie mai mare a imaginii, şi de aceea compune în funcţie de un argument poetic” (Niculescu 1980, 190).

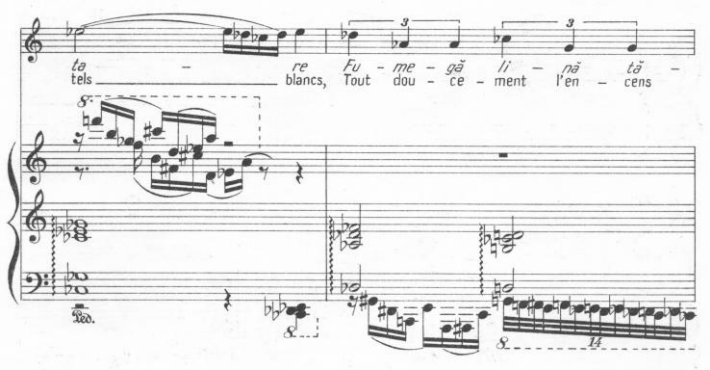
[13] Nicolae Coman utilizează în creaţia sa, aidoma lui Messiaen, transcrieri fidele de cântec de pasăre.

[14] Pentru comparaţie, vezi Mihail Jora, *Cântec din fluier*, pe versuri de Tudor Arghezi, unde este folosit acelaşi procedeu.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 9

Poliritmia, prezentă în *Fata nemăritată* prin suprapunerea a trei entităţi ritmico-melodice, am semnalat-o deja în cadrul analizei. Polimetria este, de asemenea, caracteristică acestui ultim lied al ciclului, alternanţa măsurilor de 4/4, 8/8 şi 7/8 fiind o altă modalitatea de a potenţa etosul popular românesc. Desfăşurările ritmice sunt asimetrice şi în concordanţă cu textul poetic, aidoma muzicii populare.

Primele două lieduri sunt de factură armonică (o preluare a stilului joresc, la şcoala căruia s-a format Nicolae Coman), dar nu lipsesc elementele contrapunctice, o ingenioasă şi plastică imitaţie în *stretto* fiind realizată în *Câncec*:



Ex. 10

https://biblioteca-digitala.ro

Bibliografie

Bentoiu 1973 = Pascal Bentoiu, *Deschideri spre lumea muzicii*, Editura Eminescu, Bucureşti.
Demetrios 1935 = Demetrios, *Tratatul despre stil*, Traducere de C. Balmuş, Bucureşti.
Greene 1947 = Theodore M. Greene, *The Arts and Art of Criticism*, Princeton.
Hegel 1966, II = Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, Editura Academiei RSR, Bucureşti.
Marinescu-Himu – Piatkowski 1972 = Maria Marinescu-Himu, Adelina Piatkowski, *Istoria literaturii eline*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti.
Niculescu 1980 = Ştefan Niculescu, *Creaţia de cântece a lui Mihail Jora*, în vol. *Reflecţii despre muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti.
Papu 1968 = *Din lirica elină*, în româneşte de Alexandru Andriţoiu şi Dimos Rendis, Cuvânt înainte de Edgar Papu, Editura Tineretului, Bucureşti.
Pippidi 1970 = *Arte poetice. Antichitatea*, Culegere îngrijită de D. M. Pippidi, Editura Univers, Bucureşti.
Rosenberg 1980 = Jakob Rosenberg, *Criteriul calităţii în artă*, Editura Meridiane, Bucureşti.

SUMMARY

Constantin-Tufan Stan
The Art Song in Nicolae Coman's Work
Three Songs on Verses by Sappho

Nicolae Coman (1936-2016), one of the most prolific Romanian creators dedicated to the chamber genre (especially to the art song), claimed to be the stylistic descendant of the compositional universe of Mihail Jora, his great professor. Unity

https://biblioteca-digitala.ro

of architectonic conception and of musical expression is the dominant feature of his cycle of Three Songs on Verses by Sappho, completed in 1969 (The Musical Publishing House of the Composers' Union, Bucharest, 1971). The compositional unity of the cycle is accomplished through the symmetry of the form (the monopartite middle song contrasts with the simple tripartite lied-form of the songs that flank it) and through the dramaturgic structure of the poetic texts, which contour the evolution of its generating elements sequentially.

Their poetic and musical substance, of an Impressionist vein, rich in suggestions of rhythmic and melodic chromatics, eludes the descriptive element, stripped of its meditative and evocative virtues. Placed in a sui-generis interference with the imagery in the poems, the sound flow, of an unusual euphonic resonance, reaches an astonishing equivalence (the composer's constant concern for matching the prosodic and melodic stresses is obvious), lending expressive nuances to the slightest details of the literary text.

The archaic atmosphere and the poignancy of the effluvia anchored in the sphere of Romanian folk melodies (the author suggests the drone sonorities of the bagpipe, the alpenhorn, the pipe, the lyre, as well as the bird song – quoted or stylised) are enhanced through the use of the Lydian mode, each time in a new melodic, harmonic and rhythmical context, however. Nicolae Coman's embrace of the widened concept of key, of neo-modal writing (Messiaen's Second mode), of the total chromatic, as well as his adoption of Enescu's principle of thematic transfiguration project his musical message onto the contemporary world – a priceless legacy for the history of Romanian music.

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

Manifest elitist 2016

Maia Ciobanu

Diferența dintre tradiție şi avangardă stă în posibilitatea de a învăța tradiția şi imposibilitatea de a învăța avangarda.

Tradiţia are două etape radical diferite: crearea, respectiv utilizarea ei.

Primul moment este generat de elită, momentul în care aceasta lansează un concept esenţial, disponibil permanentei schimbări, avid de multiple şi rafinate inovaţii. A doua etapă a tradiției - utilizarea sa - propune două variante: tradiţionalismul şi avangarda.

Tradiţionalismul, adică preluarea tradiţiei ca atare, este un continuu plagiat ideatic; el exibă varianta încremenită a tradiţiei sub pretextul conservării autenticităţii. Relaţia tradiţiei cu tradiţionalismul confirmă astfel faptul că Ideea nu e complet transmisibilă / comunicabilă. E o mare diferenţă între Idee şi comentariul său.

Este de asemenea o mare diferenţă între a păstra o tradiţie şi a o mumifica.

Inovaţia, schimbarea - acestea sunt singurul argument al autenticităţii, inclusiv în spaţiul a ceea ce numim tradiţie. Pentru a se perpetua, tradiţia are nevoie de o permanentă

https://biblioteca-digitala.ro

înnoire. De aceea, tradiţia şi tradiţionalismul se situează pe poziţii diametral opuse.

Tradiţionaliştii sunt cei care cred că îmbrăcând uniforma strabunicului devin eroii războiului de independenţă. Incapabili de creaţie, ei repetă la infinit ceea ce există şi ne prezintă coaja unui fruct pe care nu au avut curajul să-l guste.

Orice artist pe care îl putem recunoaşte ca atare înglobează în mesajul său un anume coeficient înnoitor. În absenţa acestuia, arta se transformă în artizanat.

Şi în această privință, intuiția lui Enescu a funcționat impecabil, atât la nivelul creatorului, cât şi la cel al interpretului pentru care, a relua o piesă, însemna, de fiecare dată, a propune o înnoită variantă a acesteia. Antitradiționalismul lui Enescu, instinctul său înnoitor s-au manifestat mereu consecvent şi cu un discret elitism (***Preludiul la unison*** e un exemplu edificator de utilizare a tradiției respingând tradiționalismul şi ar trebui comentat/analizat exact în acest sens).

Continuitatea creaţiei implică reinventarea tradiţiilor, înnoirea lor prin fluidizarea. Ceea ce face diferenţa între un stil şi altul, între o estetică şi alta, între diferitele personalităţi şi epoci este de asemenea cantitatea noului înglobat, parametrii pe care-i afectează.

Între tradiţionalism şi avangardă poate exista o paletă infinit nuanţată de propuneri.

Paradoxal, dar semnificativ, trăsăturile cele mai frapante ale avangardei înțeleasă la modul tradițional / superficial: exibiționismul agresiv, nonconformismul şocant, au fost preluate de industria de divertisment.

Violența se vinde bine, a te plasa într-un grup "altfel" e esențial, înseamnă a ieşi în faţă, a avea o voce, a urca în ierarhia mondenă. Utilizatorii economiei de piață nu au făcut decât să recunoască şi să exploateze potențialul financiar formidabil pe care manifestările la nivel epidermic ale avangardei artistice îl propuneau tinerilor dornici de a se delimita de generațiile precedente, dornici de a-şi impune rapid propriul Eu. Spre deosebire de vechea avangardă care renunţa din start la accesibil şi arunca mănuşa comodității de gândire şi

https://biblioteca-digitala.ro

atitudine, comercialului, mizând pe Idee, dând semnalul de trezire a Spiritului, industria de divertisment vinde un nonconformism agreabil, permeabil, cu etaje bine organizate numite "trend-uri" în care agresivitatea e oferită în doze mai slabe sau mai intense, după gustul fiecăruia. Într-o societate care recunoaşte numai o singură lege, cea a consumului, "noul" este servit pe principiul cerere-ofertă, directorii de marketing supraveghiind cu simț de răspundere momentul în care apare plictisul, saţietatea, moment în care produsul expirat va fi înlocuit.

Diferența dintre artă şi comerț, dintre artă şi industrie s-a radicalizat astfel şi continuă să se radicalizeze.

În acest moment avangarda este eliberată de crusta sa stridentă şi falsificabilă; de binecunoscutul "choquer le bourgeois" se ocupă cu eficienţă şi la nivel de masă divele şi divii divertismentului.

Înnoirile adevăratei avangarde, cea căreia îi aparţin Gesualdo, Brâncuşi, Borges, sunt însă esențiale. Ele nu pot fi oricând şi oricum accesibile, tocmai pentru că Noul adus nu este ieftin, nu are aditivi şi îndulcitori, tocmai pentru că proveniența sa este atât de adânc, atât de profund interioară.

Putem aborda avangarda din perspectiva originii militare a termenului, neuitând însă că a discuta despre o armată şi avangarda ei e un nonsens în lipsa armatei potrivnice şi a avangardei acesteia. Lupta va fi câştigată de cei care au o avangardă mai valoroasă şi care pricepe mai repede calitatea şi intenţiile duşmanului. Aceasta nu e posibil cu oameni mediocri plasaţi în grupul de elită menit să observe eficient forțele adverse.

În toate războaiele avangarda e cea care sparge frontul, e cea care ocupă teritorii, urmând ca grosul forţelor (de calitatea a II-a) să cureţe rămăşiţele armatei adverse.

A sta la mijloc poate fi semnul unui sănătos instinct de supravieţuire, dar nu indică viziunea creatoare şi nu propune nici-o Idee. Nu buricul e centrul inteligenţei, ci capul.

Ceea ce este mult mai important decât victoria şi decât inteligenţa - perpetuarea şi conservarea speciei - este plasat la

https://biblioteca-digitala.ro

mijloc şi bine apărat. Elita nu se reproduce, nefiind de natura diviziunii celulare.

Exemplul clasic al conducătorului care stă întotdeauna la mijloc şi e protejat faţă de orice atentat posibil este Trahanache care nu are nici-o şansă de a fi inclus în avangardă şi e în stare - chiar şi atunci când are în faţă dovada faptului - să o considere minciună. Explicația celor care preferă zona de mijloc este disponibilitatea spre contemplare, ori, în ceea ce priveşte capacitatea de a contempla, nimic nu întrece statuia. Având în vedere prezența frecventă a gărduleţului în jurul statuii, e însă de înțeles visul de a contempla şi de a fi contemplat în chip de monument.

Nu tot ce mişcă se manifestă ca urmare a acțiunii elitei. Nu tot ce ***pare*** că mişcă se manifestă ca urmare a acțiunii elitei; există şi un înțeles derivat din cotidian al termenului de mişcare, înțeles cu implicații confuze incluzând ***orice pare mişcare***, ce este perceput ca mişcare la nivel imediat, dar nu e de decât agitație, frământare fără sens. Nu acesta este obiectivul elitei.

Dacă mişcarea are o direcție greşită, elita va iniția corectarea ei; asta nu înseamnă automat succesul acțiunii de corectare. Pe butoane sunt alte mâini.

SUMMARY

Maia Ciobanu
Elitist Manifesto 2016

Elitism is a state of mind.
Only the elite create tradition.
The difference between tradition and avant-garde lies in the possibility of learning tradition and the impossibility of learning the avant-garde.
Traditionalism does not create elites even when it wrongs itself.
We are already in 2017.

https://biblioteca-digitala.ro

Sunt compozitor

Liviu Dănceanu

1. Compoziţia muzicală între construcţie şi de-construcţie

A compune înseamnă, în definitiv, a şti că ceea ce nu a fost încă produs în sunet, nu are vreun alt sălaş, nici nu reprezintă vreo prescripţie, ci este doar virtualitatea unei locuinţe imanente a unui sens unic, nepereche. Dar poate fi oare sensul de-construit? Adică transformat în non-sens sau în anti-sens? „Forma, spunea Derrida, fascinează atunci când încă mai posezi capacitatea de a înţelege forţa din interior". O aserţiune care îi dă apă la moară lui Nietzsche, cel care paria pe creaţie şi nu pe alcătuire. Cum rămâne însă cu de-construcţia? Mimându-l pe Derrida, unii compozitori solicită zdruncinarea formei, îmbrâncirea soluţiilor arhitectonice, îmbrăcate în veşminte sistematizate. Pentru ei, solicitările structuraliste devin doar iluzii ale libertăţii de compunere, reclamând dislocări şi izgoniri, evacuări şi destrămări ale schemelor formale îndelung polisate de către tradiţia muzicii savante. Opusul „sfârtecat" – ca să folosim un termen introdus de Jean Rousset – reprezintă prioritatea de-constructiviştilor, ce îşi pot revendica, la o adică, ascendenţa de o acută notorietate instaurată, în zona culturii literare, de un Bachelard, Raymond, Picon ori Starobinski, dar care, în plan componistic sonor, comportă doar înrudiri şi filiaţii răzleţe (poate, un John Cage pe alocuri, un Eric Satie, în ordine facturală ori un Morton Feldman în plan, mai degrabă, psihologic). Unii l-ar putea chiar invoca pe Beethoven, maestrul dezvoltărilor prin eliminare, al surpărilor şi ruinărilor

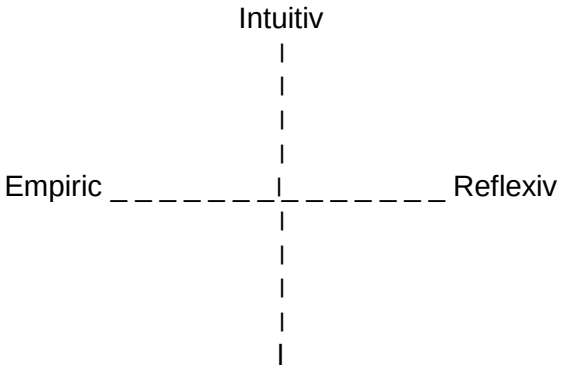
https://biblioteca-digitala.ro

microstructurale. Numai că „titanul din Bonn" a fost „lucrătorul" ce a ţinut permanent şi vânjos într-o mână pikamerul şi în cealaltă mistria, jucând deopotrivă, aproape instantaneu, rolul spărgătorului şi betonistului, demolatorului şi ziditorului. În definitiv, secretul lui Beethoven constă în faptul că muzica lui se clădeşte din dărâmături şi se dărâmă din ceea ce compozitorul clădise anterior. Dar, de-construcţia este solidară scrierii cu care poate intra într-un fel de curioasă simbioză. Rostirea orală (improvizaţia) este, dimpotrivă, mai puţin susceptibilă de a fi supusă de-structurării. Lasă că încrustarea muzicii în partitură restrânge şi constrânge, dar iată că această încrustare lansează şi invitaţia la destrămarea scrierii respective. Ceea ce duce, inevitabil, la deturnarea comunicării mesajului artistic: Merleau-Ponty crede despre comunicare că nu reprezintă un simplu recurs al creatorului la anume semnificaţii, care ar face parte dintr-un *a priori* al spiritului uman: „comunicarea este cea care le suscită prin antrenare sau printr-un fel de acţiune oblică. În cazul scriitorului, gândirea nu dirijează limbajul din exterior; scriitorul este el însuşi asemenea unui nou idiom care se construieşte". La fel şi compozitorul, în investitura sa deplină, autentică, trebuie să se surprindă pe sine, să se autoiniţieze în propria-i gândire sonoră, situaţie în care construcţia devine inoperantă, neputând fi implementată din motive de incompatibilitate. Mai mult, speţa respectivă frizează absurdul, tocmai pentru că opusul muzical savant e întemeietor, prin urmare, imprevizibil şi de ne îngrădit, fiind defectiv de acel vector inaugural dez-membrator. Dezechilibrarea ordinii macrostructurale (de o pronunţată implacabilitate) ori deşirarea cusăturilor microstructurale (la fel de ne iertătoare în varianta ideală), nu numai că nu garantează sensul, dar poate eroda însăşi semnificaţia opusului.

2. Coordonatele compoziţiei muzicale

Să ne imaginăm compoziţia muzicală ca fiind produsul unui sistem de coordonate, în care axa abscisei trasează distincţia dintre empiric şi reflexiv, iar axa ordonatei operează diferenţa dintre intuitiv şi raţional.

https://biblioteca-digitala.ro



Actul creator îmbracă, astfel, haina unui câmp dichotomic, irigat de opoziţii polare, ce relevă o cotă mereu fluctuantă a raportului dintre conştient şi inconştient, iar, în ultimă instanţă, dintre voinţă şi putinţă. Dar, şi voinţa şi putinţa compozitorului sunt la cheremul ponderii pe care o manifestă una sau alta dintre configuraţiile celor două raporturi binare poziţionate pe axele de coordonate. Descoperim, astfel, patru ipostaze posibile (virtuale):

i) când se impune latura empirică, înseamnă că opusul sonor interacţionează semnificativ cu exteriorul, în special cu sursele extramuzicale, întrunindu-se condiţiile dezvoltării unei muzici narative, de orientare programatică, conceptuală ori însoţitoare;

ii) când predomină dimensiunea reflexivă, demersul componistic are toate şansele să se orienteze precumpănitor către muzica pură, fiind alimentat de surse propriu-zis muzicale, iar posibilitatea ca produsul sonor să poarte o tentă contemplativă este, în acest caz, apreciabilă;

iii) când autorul pune accentul pe intuiţie, atunci compoziţia muzicală evidenţiază o alcătuire sumară, nu de puţine ori cu nuanţe improvizatorice, în acelaşi timp ea va fi spontană şi directă;

iiii) când muzica este creată în principal prin convocarea raţiunii, ea se înscrie în categoria lucrărilor

https://biblioteca-digitala.ro

savante, docte, intens formalizate, de o sporită complexitate gramaticală, frecvent sofisticate şi controlate la nivelul parametrilor sonori.

Condiţionările reciproce dintre aceste patru ipostaze decupează o serie de combinaţii posibile, graţie cărora un opus se poate fundamenta pe un proces:

a) empiric-intuitiv; b) reflexiv-intuitiv; c) empiric-raţional; d) reflexiv- raţional.

Iar dacă luăm în calcul şi cota fluctuantă a poziţiei dintre conştient şi inconştient, vom avea tabloul celor opt tipuri de scenarii ce pot pune în operă o întreprindere componistică:

A) empiric-intuitiv-inconştient; B) empiric-intuitiv-conştient; C) reflexiv-intuitiv-inconştient; D) reflexiv-intuitiv-conştient; E) empiric-raţional-inconştient; F) empiric-raţional-conştient; G) reflexiv-raţional-inconştient; H) reflexiv-raţional-conştient.

Observăm că majoritatea scenariilor – A, C, D, E, F, H – sunt realiste, verosimile. Există, însă, şi două scenarii utopice: B şi G (este o contradicţie în termeni să se compună într-un mod empiric-intuitiv şi conştient ori reflexiv-raţional şi, totodată, inconştient; aceste scenarii sunt posibile doar în plan teoretic, speculativ). Şi unele, şi altele reprezintă, în fond, forme abstracte, generalizate ale unei realităţi supusă imaginaţiei combinatorice, în nici un caz, tipare geometrice ale acestei realităţi.

3. Felurile de a compune muzică

În faţa foii albe cu portative, compozitorul poate adopta fie o atitudine empirică, axată predominant pe tatonarea unor experienţe senzoriale mai mult sau mai puţin efemere, spontane ori, dimpotrivă, sedimentate, premeditate, fie una predilect reflexivă, în care inteligenţa, raţiunea, judecata filtrează, rafinează şi deliberează fiecare gest creator. Atitudinea empirică dislocă un model experimental, credincios orientărilor avangardiste, prospective prin însăşi natura lor, şi

https://biblioteca-digitala.ro

solidar direcţiei pe care Ştefan Niculescu o denumea generic „fuga înainte”, adică inventarea unei ordini individuale pe cât posibil fără înaintaşi şi chiar fără epigoni, dar şi un model experienţial, nutrit de rutina unor reuşite consacrate de istoria muzicii, reuşite pe care unii compozitori contemporani încearcă să le re-editeze şi să le actualizeze sub forma unor curente, ce vor primi, invariabil, prefixul „neo”. La rândul ei, atitudinea reflexivă provoacă fie un model analitico-sintetic, fundamentat pe re-compunerea proiectului componistic din părţile lui componente, părţi clivate în urma unei investigaţii prealabile (aşa cum se întâmplă, bunăoară, în imensa majoritate a literaturii muzicale clasico-romantică, bazată pe pluri-tematism şi, în consecinţă, pe un travaliu dialectic de tipul teză-antiteză-sinteză), fie un model holistic, prin care se vizează întregul, fără a-l cliva şi fără a-i aplica o retorică analitică (aşa cum sunt concepute, de pildă, opusurile impresioniste ale lui Debussy ori cele texturiste ale şcolii poloneze postbelice). Modulând într-o oarecare măsură perspectiva, observăm că cele patru feluri de a compune muzică induc tot atâtea genuri (specii) sonore:

1. Prin aplicarea modelului experimental se naşte muzica electronică, cu întregul ei alai de paradigme şi de denumiri: concretă, electroacustică, asistată de calculator, acusmatică, diagonală, efectologică.
2. Modelul experienţial determină toată cohorta genurilor de consum sau de divertisment: rock, jazz, pop, folk etc.
3. Exersarea modelului analitico-sintetic favorizează apariţia genurilor redevabile muzicii aşa-zisă cultă ori savantă: simfonie, sonată, lied, fugă, temă cu variaţiuni, rondo s.a.m.d.
4. Modelul holistic întemeiază genurile de contact: muzica fusion, globală, sincretică, sinestezică.

În funcţie de însemnătatea intuiţiei sau a raţiunii, travaliul componistic este nesecvenţial, continuu (aflat sub impulsul emoţiilor, al afectivităţii, în general) şi secvenţial,

https://biblioteca-digitala.ro

discontinuu (reglat de mecanisme logice, formalizante). Ponderea exprimării secvenţiale sau nesecvenţiale al comportamentului creator provoacă patru categorii de muzici, ce acoperă o mare parte din arealul artei sunetelor:

I) muzică secvenţial expozitivă;
II) muzică secvenţial dezvoltătoare;
III) muzică nesecvenţial improvizatorică;
IV) muzică nesecvenţial repetitivă şi minimală.

Practica a demonstrat că modelele componistice nu se exprimă autonom, independent, ci glisează de la un model la altul, în funcţie de natura procedeelor (tehnicilor de compoziţie) datorită cărora se consumă actul creaţiei. Astfel, procesul componistic se poate realiza recurgând la:

a) abstractizare (experimental → holistic);
b) concretizare (holistic → experimental);
c) totalizare (analitico-sintetic → holistic);
d) atomizare (holistic → analitico-sintetic);
e) tatonare (analitico-sintetic → experimental);
f) conceptualizare (experimental → analitico-sintetic);
g) subiectivare (experimental → experienţial);
h) obiectivare (experienţial → experimental).

Abstractizarea vizează plantarea prospecţiilor individuale pe ogorul experienţelor colective (vezi muzica acusmatică).

Concretizarea extrage din zonele bătătorite ale istoriei muzicii, într-o manieră pragmatică şi speculativă, acele protuberanţe capabile să dea startul unei noi şi insolite aventuri componistice (vezi muzica arhetipală).

Totalizarea pune accentul pe însăilarea - nu de puţine ori apelând la colaj - şi perspectivarea - graţie clasificărilor de circumstanţă - unor paradigme consacrate în istoria muzicii (vezi muzica fusion).

Atomizarea desface iarmarocul holistic în unităţi pe care le disecă şi le controlează de pe poziţii dialectice (vezi noua complexitate).

https://biblioteca-digitala.ro

Tatonarea eliberează elanurile circumscrise soluţiilor clasicizate, preferând rezolvările mai puţin riguroase, chiar aleatoare (vezi noua simplitate, muzica improvizatorică ori cea minimală şi repetitivă).

Conceptualizarea fixează obiectele şi evenimentele sonore întâmplătoare, ocazionale în formule supravegheate prin intermediul unor tehnici analitice şi sintetice îndelung vehiculate de marea literatură muzicală (vezi muzicile concrete).

Subiectivarea topeşte elementele de noutate într-un flux ideatic asumat drept cadru formal şi conţinutistic orientat în interior către supramuzică şi în exterior către submuzică (vezi muzicile conceptuale).

În sfârşit, obiectivarea transferă anumite procese, fenomene, tehnici din zona extra- şi meta-muzicalului în contul muzicii pure (vezi muzicile fractale sau muzicile stockastice).

Recursul la toate aceste procedee ţine de conduita compozitorului, în sensul că utilizarea lor se cade a fi făcută în măsura stilului asumat şi pe măsura esteticii vizate. În nici un caz, nu rupi un întreg crâng pentru a-ţi pune la butonieră o floare.

4. Vibraţie şi valoare

Muzica este înainte de toate vibraţie: vibraţia aerului în tuburile sonore, vibraţia corzilor, a membranelor, în definitiv, a oricărui corp rezonator. Mai este însă şi vibraţia compozitorului, căci fără vibraţie, mesajul lui este apă de ploaie, zaţ din erzaţ. A compune muzică înseamnă, în fond, să imprimi o strategie propriei vibraţii, să faci ca freamătul fiinţei tale să acceadă la orbite alterne. Nu din idei sau din concepte se naşte muzica autentică. Oricât ar fi ele de netede sau de rotunde, vor isca doar constelaţii sonore dezabuzate, deconectate de la intensitatea experienţelor existenţiale. Celibidache le numea „păduri de plastic”. Cu alte cuvinte, vegetaţii luxuriante fără sevă şi fără miresme. De la Schönberg încoace, creaţia muzicală a deprins viciul noutăţii cu orice preţ, tânjind după clauza originalităţii în sine. Ce altceva reprezintă dictatura

https://biblioteca-digitala.ro

serială la Boulez, răsfăţul stockastic la Xenakis, ori nevrozele structurale la Messiaen sau Ligeti, dacă nu spectacolul impecabil, dar plictisitor, virtuoz, dar anost a ideilor şi conceptelor, ce-şi întind umbrele peste ingenuitatea funciară a muzicii, aidoma unui blestem tainic şi fecund? Fireşte că un compozitor trebuie să mustească de idei reavene şi, de ce nu, chiar explozive; să fie îmbibat de experienţa intra- şi extra-muzicală a predecesorilor, dar informaţia, oricât de apetisantă, nu se cade să fie doar ingerată, ci, mai ales, digerată în aşa fel încât, fie ideea ori conceptul, fie setea de inedit sau foamea de insolit, să se coaguleze în energii ce întreţin vibraţia. Componistica românească pare să fi învăţat să dea glas unei atare vibraţii. Dacă în deceniile 6-7 ale secolului trecut, morbul formalizărilor săţioase (explicabil prin tentaţia „fructului oprit, consecutivă epocii staliniste) pusese stăpânire cu frenezie pe condeiele cele mai destoinice, treptat spaţiul expresiei sonore s-a extins şi s-a destins, dexteritatea şi performanţa intelectuală fiind pândite tot mai des de descalificare în faţa vibraţiei. Însă fără practicarea acestor subtile exerciţii intelectuale, fără deţinerea a cât mai multor coduri prin care compozitorii occidentali descuiau porţile, altminteri rigide, îngheţate, ale muzicilor savante, nu s-ar fi izbutit de-provincializarea arealului sonor românesc. Căci a fi provincial înseamnă, în primul rând, a refuza să împărtăşeşti experienţele altora, blocându-te în propria-ţi lume sonoră, pe care o escaladezi la nesfârşit, iar în al doilea rând, a nu reuşi să-ţi gestionezi finalităţile, nevăzând pădurea din cauza copacilor. Nici Ştefan Niculescu, atunci când a avut revelaţia fenomenului eterofon, nici Aurel Stroe, când a fost vizitat de muza deconstructivismului, nici Tiberiu Olah, când a semnat pactul cu „armonia sferelor” ori Octavian Nemescu, atunci când a fost confiscat de vraja arhetipală, nu s-au retras din cetatea muzicii şi nu au ignorat nimic din efervescenţa acestei cetăţi. Cu toţii au instituit o mistică a vibraţiei, care a pornit dintr-o hermeneutică bazată pe curiozitate şi erudiţie. Despre curiozitate, Montaigne spunea că „este un rău necesar şi originar în om”, iar în legătură cu erudiţia, Hebbel afirma că este „o bancnotă ce nu poate fi folosită decât acolo unde poate avea valoare”. Dar oare nu

https://biblioteca-digitala.ro

cumva, ca să (re)devină originară şi necesară, muzica trebuie să fie folosită numai acolo unde – primind valoare – poate transporta vibraţia?

SUMMARY

Liviu Dănceanu
I am a composer

Can the meaning of a musical composition be de-constructed? That is, transformed into non-sense or anti-sense? Mimicking Derrida, certain composers request the shattering of form, the shunting of architectonic solutions dressed in systematised attires. Not only does the unbalancing of macro-structural order or the fraying of micro-structural seams not guarantee meaning, but they can erode the very significance of the message of a musical work.
To understand all these disruptions, we must imagine the musical composition to be the product of a system of coordinates, in which the abscissa (x-axis) traces the distinction between the empiric and the reflective, while the ordinate (y-axis) mirrors the difference between the intuitive and the rational. Thus, there results a series of eight hypostases based on the ratios of the coordinates attributed to the compositional act, as well as four models of composing music and of delimiting as many musical genres (species) meant to bring the vibration and the value of music into bold relief.

https://biblioteca-digitala.ro

BIZANTINOLOGIE

Kekragariile lui Petros Lampadarios Peloponnesios Exegeză inedită

Diac. Virgil Ioan Nanu

Kekragariile: scurtă introducere

Muzica bizantină a cunoscut încă de timpuri două modalităţi de cântare a imnelor liturgice: antifonică şi responsorică. Ritul catedral dezvoltat în marile bazilici bizantine presupunea un repertoriu amplu de antifoane, intonate alternativ de corurile din cele două strane. Unul dintre cele mai cunoscute şi mai frecvente, rămas în uz până astăzi, este antifonul al doilea al Vecerniei, alcătuit din psalmii 140, 141, 129 şi 116. Versetele primilor doi psalmi se încheiau cu răspunsul *Εἰσάκουσόν μου, Κύριε* iar ultimele două versete ale psalmului 141 dimpreună cu versetele psalmilor 129 şi 116 se continuau cu stihiri. Antifonul, al cărui nume era dat de inicipitul psalmului 140[1], era introdus de protopsalt sau de canonarh[2].

[1] Psalmul 140 este atribuit regelui-profet David şi conţine o rugăciune în care acesta îl imploră pe Dumnezeu să-l ferească de cuvinte şi fapte rele, de părtăşia cu cei nelegiuiţi şi de cursele pe care aceştia i le întind. Sfântul Ioan Hrisostom menţionează că „este un psalm obscur pe care toţi îl cântă fără să-l înţeleagă, dar Părinţii au hotărât să-l rostească seara pentru leacul de purificare ce se află în el”. Cf. *Septuaginta*, vol. 4/I, Colegiul Noua Europă şi Editura Polirom, Bucureşti/Iaşi, 2006, p. 331, comentariu infrapaginal 140.

[2] Juan Mateos, S.J., *Utrenia bizantină*, traducere, prefaţă şi note de Cezar Login (coordonatorul colecţiei), colecţia „Liturgica”, Editura Renaşterea, Cluj-Napoca, 2009, p. 57.

https://biblioteca-digitala.ro

Acesta, stând în mijlocul bisericii, anunţa titlul psalmului şi cânta refrenul corespunzător[1]. Apoi cele două coruri, începând cu cel din dreapta, cântau alternativ fiecare verset din antifon, încheiat cu refrenul indicat de protopsalt[2]: corul din dreapta versetele cu număr impar, cel din stânga versetele cu număr par[3].

Antifonul „Κύριε ἐκέκραξα"

Anunţarea antifonului: Κύριε, ἐκέκραξα πρὸς σέ, εἰσάκουσόν μου.

Refrenul: **Εἰσάκουσόν μου, Κύριε**.

Corul I: Κύριε, ἐκέκραξα πρὸς σέ, εἰσάκουσόν μου· Πρόσχες τῇ φωνῇ τῆς δεήσεώς μου ἐν τῷ κεκραγέναι με πρὸς σε. **Εἰσάκουσόν μου, Κύριε**.

Corul II: Κατευθυνθήτω ἡ προσευχή μου ὡς θυμίαμα ἐνώπιόν σου, ἔπαρσις τῶν χειρῶν μου θυσία ἑσπερινή. **Εἰσάκουσόν μου, Κύριε**.

---

[1] *Slujba de seară în Biserica Ortodoxă*, traducere de Cezar Login, Editura Patmos, Cluj-Napoca, 2008, p. 99. Vezi şi Juan Mateos, S.J., *op. cit*., p. 57.

[2] Nu ar fi exclus ca în intonarea scurtelor refrene să fi fost antrenat şi poporul credincios, cel puţin măcar în prima fază a muzicii bizantine în care, conform muzicologilor, cântarea era eminamente silabică. O dată cu complicarea liniilor melodice prin thesis-uri şi chironomii savante, cântările au început să fie notate în repertorii distincte, rezervate fie corului (Asmatikonul), fie soliştilor (Psaltikonul).

[3] Acest mod de cântare – anunţare, refren, cântare alternativă cu refren - a fost consemnat pasager şi fragmentar în diferite surse, dar în primul rând el a rămas întipărit în structura şi expunerea textului poetic al psalmilor, aşa cum au fost colportaţi de-a lungul timpului de manuscrisele liturgice. Există chiar unele studii sau ediţii liturgice moderne care redau acest tipar pentru incipitul unui antifon. Pentru studii, vezi Nicolai Uspensky, *op. cit*., pp. 106-108. Pentru ediţii liturgice, vezi *Antholoɡhion di tutto l'anno*, volume I, traducere din paleoɡreacă în italiană de Maria Benedetta Artioli, Lipa srl, Roma, 1999, p. 149.

https://biblioteca-digitala.ro

În practica muzicală bizantină, primele două versete se cântă diferit de următoarele, fiind compuse într-o manieră dezvoltată. Din acest motiv s-au individualizat din corpul psalmului, fiind cunoscute drept *kekragarii* (κεκραγάριον) sau *strigări*, după incipitul primului verset[1]. Gradul sporit de complexitate al melosului corespunzător celor două stihuri a făcut ca ele să fie singurele din palmul 140 consemnate în manuscrisele vechi şi notate cu neume. Doar târziu, la începutul secolului al XIX-lea, avem prima variantă a psalmului alcătuită (sau, cel mai probabil, consemnată după tradiţia orală constantinopolitană) de Petros Byzantios Protopsaltes (†1808). Până atunci ele au circulat prin tradiţia orală.

KEKRAGARIILE LUI PETROS LAMPADARIOS ŞI ALE LUI PETROS BYZANTIOS

Primele kekragarii cu notaţie paleobizantină le întâlnim în repertoriul Psaltikonului. Spre finalul secolului al XIV-lea ele au trecut în Akolouthii, apoi în repertoriul mai complex al Antologhionului[2] în care se vor găsi până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. După căderea Constantinopolului în cadrul Stihirarului, iar mai apoi al Antologhionului, începe să se contureze un nou repertoriu – Anastasimatarul - conţinând cântările Învierii la care se vor adăuga mai târziu kekragariile, dogmaticele şi pasapnoariile[3]. În cursul secolului al XVII-lea Anastasimatarul în variantă completă[4] s-a desprins de

[1] Adriana Şirli, *Repertoriul tematic al manuscriselor muzicale bizantine şi post-bizantine (secolele XIV-XIX). Anastasimatarul*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986, p. 18, nota 10.

[2] Adriana Şirli, *op. cit.,* p. 17.

[3] Adriana Şirli, *op. cit.,* p. 18. Conform acesteia, Anastasimatarul a fost completat cu cele trei categorii de cântări generale în perioada în care acesta s-a transferat din Stihirar în Antologhion.

[4] În aşa numita variantă completă, Anastasimatarul conţinea: kekragariile, stihirile kekragariilor, stihirile Anatolice, Dogmatica, stihirile Stihoavnei, Pasapnoariile, Stihirile Anatolice şi stihirile Eotinale. Adriana Şirli, *op. cit.,* pp. 17-18.

https://biblioteca-digitala.ro

Antologhion şi a preluat Propedia, devenind autonom, şi totodată un veritabil abecedar muzical pentru psalţii începători. Astfel, începând cu această perioadă, kekragariile se vor găsi deopotrivă în Anastasimatar şi în Antologhion.

Secolul al XVIII-lea a fost marcat de apariţia *noului stil al Marii Biserici* care va fi bogat reprezentat atât în Anastasimatar, cât şi în Antologhionul Stihirar. Acesta din urmă va fi despărţit începând cu Petros Lampadarios Peloponnesios (1730-1778), în Doxastar (Slavele praznicelor) şi Stihirar sau Idiomelar (stihirile praznicelor)[1]. Noutatea a fost dublată de diversitate, existând de-a lungul acestui secol mai multe variante ale Anastasimatarului, complete sau fragmentare, ca de altfel şi mai multe rânduri de kekragarii aflate în uz la un moment dat. Muzicologul grec Vasilios Vasiliou enumeră în teza lui doctorat nu mai puţin de 10 autori de kekragarii, fără a mai socoti variantele anonime sau pe cele numite *nafpliotiká* şi *agioritiká-ekklesiastiká*[2].

---

[1] Petros Lampadarios este primul care regrupează conţinutul Antologhionului Stihirar şi extrage idiomelele doxastiká într-un volum individual. În 1831 Chourmouz Chartofylakos tipăreşte *Συλλογή ιδιομέλων…*, o Antologie idiomelar care conţinea idiomelele praznicelor şi sfinţilor mai importanţi, volumul lui completând Doxastarul lui Petros Lampadarios. Vezi Χουρμουζιος Χαρτοφυλακος, *Συλλογη ιδιομελων και απολυτικιων και αλλων τινων μελων των δεσποτικων και θεομητορικων εορτων και των εορταφομενων αγιων*, ἐν τῇ Τιπογραφίᾳ Ἰσὰκ Δὲ Κάστρο Και Υἱοί, Κωνσταντινουπολεως, 1831.

[2] Theodosios Ierodiakonos Chios, Manouil Gouta Tessalonikeos, Antonios preotul, Theodorakes Tirnavytos, Ioannes Trapezoundios Protopsaltes, Daniel Protopsaltes, Petros Lampadarios Peloponnesios, Petros Byzantios Protopsaltes, Theodoros PapaParaschos Phokaeus şi Constantinos Byzantios Protopsaltes. Cf. Βασιλειος Κ. Βασιλειου, *Το Νεο Αργο Στιχηραρικο Ειδος Μελοποιΐας του 18-ου Αιωνα*, Θεσσαλονικη, 2008, pp. 86-88. În mod surprinzător, sunt omise kekragariile argo-syntomon ale lui Iakovos Protopsaltes prescurtate după ale lui Chrysaphes cel Nou care, alături de varianta stihirarică syntomon a lui Petros Byzantios, au rămas până astăzi cele mai uzitate cântări variante.

https://biblioteca-digitala.ro

Dintre Anastasimatare a rămas normativă până astăzi varianta alcătuită de Petros Lampadarios, completată ulterior de ucenicii lui. Anastasimatarul lui Petros a fost scris în notaţie de tranziţie şi exighisit[1] în notaţie hrisantică în două variante, care au cunoscut de-a lungul timpului mai multe ediţări şi reediţări în spaţiul elen. Prima exegeză, datorată lui Gregorios Protopsaltes (1777-1822)[2], a fost tipărită la Bucureşti în 1820[3] de Petros Emonouil Ephesios (†1840), fiind prima carte de muzică bizantină în notaţie hrisantică. Cea de-a doua variantă îi aparţine lui Chourmouzios Chartofylakos (†1840) şi a fost editată 12 ani mai târziu de Theodoros Papa Paraskou Phokaeus (1790-1851), după cum este menţionat în pagina de titlu a volumului[4].

Majoritatea cântărilor sunt alcătuite de Petros Lampadarios: anastasimele de la Vecernie, Dogmaticile, Stihoavnele, troparele Învierii, Laudele şi Eotinalele. Petros Byzantios adaugă Kekragariile şi Stihologiile vecerniei iar exegeţii cântărilor lui Petros Lampadarios - Gregorios şi Chourmouzios - adaogă Sedelnele, Ipacoiul, Antifoanele, Prochimenele Utreniei, Fericirile şi Exapostilariile anastasime[5]. Dintre toate categoriile de cântări ne-am îndreptat atenţia în mod special asupra kekragariilor din Anastasimatarul lui Petros

---

[1] *Exighisirea* se referă la transcrierea cât mai exactă a unei piese muzicale bizantine dintr-o notaţie stenografică într-o notaţie analitică, proces prin care sunt revelate detaliile melodico-ritmice, concentrate de thesis-uri şi transmise prin tradiţia orală. *Exighisirea* mai este cunoscută şi ca *exighisis, exegeză, tălmăcire, erminie, interpretare* sau *transcriere analitică.*

[2] Cf. Gregorios Stathis, , „Les „Protographa" de la transcription dans la notation de la nouvelle methode", în *Acta Musicae Byzantinae*, vol. 6 : Le chant byzantin : état des recherches. Actes du colloque tenu du 12 au 15 décembre 1996 à l'Abbaye de Royaumont (dec. 2003), p. 12.

[3] Πετρος Εφεσιος, *Νεον Αναστασιματαριον*, ἐν τῷ Βεκορεστίᾳ νεοσυστάτω Τυπογραφείῳ, 1820.

[4] Θεοδωρου Φωκεως, *Αναστασιματαριον Νεον*, ἐν τῇ Βρεταννικῇ Τιπογραφίᾳ Ἰσὰκ Δὲ Κάστρο Και Υἱοί, Κωνσταντινουπολεως, 1832.

[5] Macarie Ieromonahul, *Anastastimatarul* (reeditare), Editura Bizantină şi Fundaţia Stavropoleos, Bucureşti, 2002, p. IX.

https://biblioteca-digitala.ro

datorită următoarei particularităţi: dintre toate cântările stihirarice, kekragariile sunt singurele care nu-i aparţin. Cercetând mai mult manuscrise şi tipărituri ale Anastasimatarului, am constatat că Petros Peloponnesios are şi el un rând de kekragarii, dar nu au fost tălmăcite de nimeni până acum. În plus, kekragariile lui Petros Lampadarios au fost înlocuite în toate ediţiile tipărite cu kekragariile lui Petros Byzantios, ucenicul lui. În urma acestei constatări se impun două întrebări: A. De ce au fost înlocuite kekragariile lui Petros Lampadarios cu ale ucenicului lui? B. De ce nu au fost exighisite de nimeni până acum?

A. Pentru prima întrebare formulăm următoarele posibile ipoteze:

1) Momentul primei tămâieri de la Vecernie, corespunzător intonării kekragariilor, presupune un anumit grad de fast, dat de coregrafia ritualică, dar în cea mai mare parte de cântare[1]. Kekragariile lui Petros Lampadarios sunt mai simple în timp ce ale lui Petros Byzantios sunt mai complexe, cu modulaţii atipice şi frecvente, cadenţe neobişnuite şi formule variate. Este posibil ca substituirea să fi fost determinată tocmai de nevoia de mai multă strălucire în cântare.

2) Între kekragariile celor doi Petros există oarecare similitudini în ceea ce priveşte delimitarea textului, structurilor şi unele formule cadenţiale. Acest fapt ne face să presupunem că kekragariile lui Byzantios reprezintă o prelucrare şi o „îmbunătăţire" a kekragariilor lui Lampadarios. Putem semnala cel puţin un caz în care varianta lui Byzantios la o anumită cântare se diferenţiază de cea a maestrului său doar prin

[1] Dacă nu se face priveghere (cu Litie şi cădire) şi nu se cântă Anixandare (însoţite de cădire – prima cădire), practic cădirea de la *Doamne strigat-am* ocupă poziţia întâi şi devine, alături de cădirea de la Vohod, unul dintre cele două ritualuri care antrenează şi slujitorii din Altar şi care presupune un anumit grad de solemnitate.

https://biblioteca-digitala.ro

maniera de exighisire (adică prin unele ornamente)[1]. În sprijinul acestei presupuneri putem să invocăm şi vechimea practicii prelucrării şi înfrumuseţării compoziţiilor aparţinând înaintaşilor[2]. În acest context nu ar fi greu de înţeles cum de a fost (şi a rămas) înlocuit prototipul, care a fost tratat doar ca material brut.

3) Este posibil ca kekragariile lui Petros Byzantios să fi fost considerate ca făcând corp comun cu stihologiile Vecerniei. Astfel, plasarea stihologiilor în Anastasimatarului lui Petros Lampadarios a tras împreună cu ele şi kekragariile celuilalt Petros.

4) Petros Byzantios a murit în 1808, în timp ce Reforma lui Chrysanthos (la care şi-a adus şi el contribuţia) este datată în 1814 iar prima ediţie a Anastasimatarului a fost tipărită 6 ani mai târziu. Nu credem că ar fi exclus ca decizia substituirii să le fi aparţinut exegeţilor Reformei, nu lui Petros Byzantios.

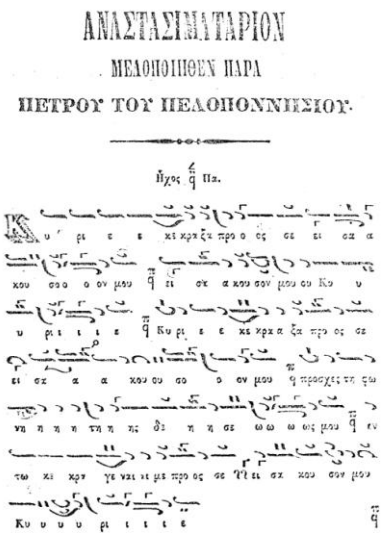
B. În urma discuţiilor purtate cu muzicologul Costin Moisil acesta a fost de părere că kekragariile lui Petros Lampadarios nu au fost exighisite până acum pentru că nu a fost nevoie, deoarece semiografia de tranziţie este cea mai uşor abordabilă dintre toate sistemele neumatice folosite pentru notarea compoziţiilor bizantine şi postbizantine. Pe de altă parte, ca o consecinţă a primelor două ipoteze de la punctul A, nu ar fi exclus ca kekragariile lui Petros Lampadarios, fiind

[1] Vezi irmosul odei a IX-a (Ασπόρου συλλήψεως) din catavasiile Canonului Mare, în varianta celor doi Petros, în Ιωαννης Λαμπαδάριος, Στέφανος Α Δομέστικος (ed.), *Πανδέκτη της Ιέρας Εκκλησιαστηκής Υμνωδίας του όλου ενιαυτού*, vol. 2, pp. 380-381.

[2] Petros Lampadarios a prelucrat Anastasimatarul profesorului său, Daniel Protopsaltes. Despre prelucrările lui Petros Lampadarios după alţi autori vezi Emannouil Giannopoulos, ”Tracing the sources of the enormous oeuvre of the famous ecclesiastical musician Petros the Peloponnesian (ca. 1735-1778)”, în *Muzica*, nr. 3-4/2015, pp. 121-142.

https://biblioteca-digitala.ro

surclasate de cele ale ucenicului şi de celelalte variante ale urmaşilor, să fi rămas netranscrise din cauza „demodării”.

Anastasimatar 1847

Anastasimatar 1869

https://biblioteca-digitala.ro

Este totuşi curios faptul că nici un editor nu le-a găsit un loc în tipărituri, nici măcar ca a doua sau a treia variantă. În ediţia Anastasimatarului din 1847 îngrijită de Theodoros Phokaeus găsim trei rânduri de kekragarii: primul rând de *kekragaria arga* par a fi de fapt prescurtări după Vechiul Stihirar, al doilea rând este atribuit lui Petros Byzantios iar al treilea – atribuit greşit lui Petros Lampadarios (ulterior, cineva a corectat greşeala, scriind Byzantios peste Peloponnesios) – îi aparţine tot lui Byzantios, aşa cum arată formulele şi cadenţele, cu deosebirea că frazele sunt ceva mai expresive[1]. În ediţia Anastasimatarului din 1869 apar trei rânduri de kekragarii, primul atribuit (din nou, greşit) lui Petros Lampadarios[2], iar celelalte două puse pe seama lui Petros Byzantios. Aşadar, observăm în secolul al XIX-lea existenţa a două sau trei variante de kekragarii în tipărituri, uneori cu atribuirea greşită a uneia dintre ele. Acest fapt poate oferi indicii cu privire la lipsa kekragariilor lui Petros Peloponnesios din numeroasele ediţii ale Anastasimatarului. lipsă care poate fi resimţită ca un gol în creaţia marelui Lampadar şi în repertoriul universal al muzicii postbizantine din veacul al XVIII-lea, atât din punct de vedere didactic, cât şi stilistic.

În studiul nostru ne-am propusă să încercăm o exegeză proprie a kekragariilor lui Petros Lampadarios Peloponnesios. Dat fiind faptul că cercetarea realizată are un profil pur tehnic şi este situată în afara practicii timpului (a tradiţiei orale) care a generat acest corpus de cântări, avem conştiinţa că demersul nostru, de reconstituire şi recuperare, nu poate decât să aproximeze, într-o măsură mai mică sau mai mare, cum se cântau acestea odinioară.

---

[1] Expresive în sensul de „ornamentate” şi ”mulate” după sensul textului. Astfel, la cuvintele *ἐν τῷ κεκραγέναι με πρὸς σε,* în prima variantă melodia atinge uşor treapta Zo ifes prin mers treptat, în varianta a doua melodia sare ex-abrupto la Ni (Pa, dacă luăm în consideraţie şi lucrarea psifistonului).

[2] Se pare că editorii îşi făceau un obicei din a pune diverse kekragarii pe seama lui Petros Lampdarios. Comparaţia dintre acestea şi adevăratele kekragarii ale lui Petros, rămase în manuscris, reliefează diferenţe considerabile.

https://biblioteca-digitala.ro

EXEGEZA KEKRAGARIILOR LUI PETROS LAMPADARIOS

La ora actuală există câteva metode de exegeză dintre care două sunt mai răspândite. Prima „porneşte de la ipoteza că fiecărui semn intervalic îi corespunde un sunet a cărui durată este precizată de semne ritmice – dacă acestea din urmă lipsesc, durata sunetului este de un timp – şi că celelalte semne notează doar detalii ornamentale sau probleme legate de modul cântării”[1]. Această metodă a fost folosită de reprezentanţii *Monumenta Musicae Byzantinae* iar la noi în ţară i-a avut ca principali adepţi pe I. D. Petrescu şi Titus Moisescu. Cercetările muzicologice ale ultimelor decenii au dovedit însă inexact acest mod de transcriere.

A doua metodă a fost conturată de Gregorios Stathis şi Simon Karas şi adoptată de o serie de muzicologi de generaţie mai nouă[2]. Aceasta constă în compararea compoziţiilor bizantine şi postbizantine păstrate în semiografie cucuzeliană (şi prehrisantică) cu exegezelor lor în grafie hrisantică realizate de Gregorios Protopsaltes şi/sau Chourmousios Chartofylakos. Prin aşezarea în paralel a doua (sau mai multe) variante se observă corespondenţele: se pot delimita şi extrage thesis-urile care alcătuiesc melodia şi se pot deduce reguli de transcriere specifice fiecărui tip de notaţie.

În demersul nostru vom adopta cea de-a doua metodă, completată cu cercetările muzicologului Costin Moisil.

Pentru kekragariile lui Petros Lampdarios în vechea grafie am folosit ms 54 m din Biblioteca Mănăstirii Stavropoleos[3] iar pentru corespondenţele formulelor melodice am făcut o analiză comparată a stihirilor syntomon din acelaşi

[1] Costin Moisil, „Schiţă a unei metode de transcriere a cântărilor în stilul nou stihiraric, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, seria *Teatru, muzică, cinematografie*, serie nouă, vol. 3 (47), 2009, p. 60.

[2] Alexander Lingas şi Iannis Arvanitis iar la noi Nicolae Gheorghiţă, Constantin Secară şi Costin Moisil.

[3] MS. nr. 54 m, *Anastasimatar*, Petros Lampadarios, 1788, grafie de tranziţie, Biblioteca Mănăstirii Stavropoleos.

https://biblioteca-digitala.ro

manuscris şi autor, puse în paralel cu exegezele lor realizate de Gregorios Protopsaltes în noua grafie (ediţia Ephesios, 1820). Pentru transcrierea formulelor foarte rare – majoritatea cu o singură apariţie în Anastasimatar – am recurs la alte trei surse: stihirile doxastiká ale lui Petros în vechea grafie[1], exegezele lor în noua grafie realizate de Chourmousios[2] – cu observaţia că el transcrie unele formule diferit sau uşor diferit faţă de Gregorios[3] – şi listele de formule dintr-un manuscris în „dublă notaţie”[4].

În cursul exighisirii am parcurs următoarele etape:

1. Am împărţit fiecare dintre cele 16 piese în unităţi sintactice de diferite ranguri (perioade, fraze, motive),

---

[1] MS. nr. 48 m, *Doxastar*, Petros Lampadarios, 1775, grafie de tranziţie, Biblioteca Mănăstirii Stavropoleos.

[2] Πετρος Εφεσιος, *Συντομον δοξασταριον τῦ ἀοιδίμυ Πετρου Λαμπαδαριου τῦ Πελοποννησίυ, ἐν τῷ τῦ Βυκορεστίυ νεοσυστάτω* Τυπογραφείῳ, 1820.

[3] Compoziţiile transmise prin vechea grafie şi tălmăcite în noua grafie poartă nu numai amprenta stilistică a compozitorului, ci în mare măsură şi pe cea a exighisitorului care constituie un intermediar, un filtru viu care redă o piesă muzicală într-o manieră personală, în felul în care o interpreta el. Astfel se explică diferenţele care se observă între tălmăcirile celor doi mari exegeţi, diferenţe care contrastează tot mai mult cu cât ne întoarcem în timp la compozitorii mai vechi, precum Petros Bereketes sau arhiereul Ghermanos Neon Patron. Consultarea în paralel a două rânduri de exegeze – Gregorios (Anastasimatar) pentru majoritatea formulelor şi Chourmousios (Doxastar) – face ca exegeza noastră la kekragariile lui Petros să aibă un caracter uşor „hibrid”, fiind marcate de stilul unui autor şi a trei exegeţi (luându-l în calcul şi pe subsemnatul).

[4] Acest manuscris se află în Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος – ΛΙΛΙΑΝ ΒΟΥΔΟΥΡΗ, şi a fost scanat şi postat pe internet la adresa ηττπ://ωωω.μμβ.οργ.γρ/Παγε/, ultima accesare: 21.09.2016, ora 01.03. Veritabil manual de exegeză muzicală, el conţine fraze şi formule din Doxastarul lui Petros Lampadarios puse în paralel în grafia de tranziţie şi grafia hrisantică. Menţionăm că cel care l-a postat l-a identificat greşit drept „Irmologhionul lui Ioannes Protopsaltes”, confuzie explicabilă prin faptul că în Doxastarul syntomon şi Irmologhionul argon se găsesc o serie de formule şi structuri muzicale comune, cel de-al doilea fiind sursa principală care a stat la baza alcătuirii celui dintâi.

https://biblioteca-digitala.ro

concentrându-ne pe secvenţele cu gradul cel mai mic (motivele muzicale). Acestea pot fi clasificate în două categorii: secvenţele stereotipe (formulele cadenţiale) care se află la finalul frazelor şi secvenţele flexibile (zone libere) plasate la începutul frazelor.

2. Am căutat şi identificat formulele (şi unele secvenţe melodice şi micro-formule din zonele libere) în celelalte stihiri ale Anastsimatarului, alcătuite în acelaşi glas, şi am observat corespondenţele între vechea şi noua grafie. Cele pe care nu le-am găsit în Anastasimatar, le-am căutat în Doxastar.

3. Am înlocuit formulele kekragariilor în vechea grafie cu corespondentele lor din noua grafie.

4. Din analiza formulelor şi a zonelor libere am dedus câteva reguli cu ajutorul cărora am transcris ce a rămas netălmăcit din fiecare frază, inclusiv pasajele melodice ambigue.

5. Exegezele formulelor le-am verificat cu Doxastarul în „dublă notaţie”.

6. Exegezele formulelor le-am comparat (şi corectat, în câteva cazuri) cu kekragariile lui Petros Byzantios care, în mod surprinzător, are formule, pasaje sau chiar fraze întregi asemănătoare sau chiar identice cu ale maestrului său.

7. În cazurile în care o secvenţă melodică (din formulă sau din zona liberă) comporta două variante de exighisire – silabică şi augmentată (dublu silabică, uneori şi ornamentată) – am ales în mod constant varianta mai amplă. La final am verificat dacă toate componentele melodiei, corespunzătoare celor 8 glasuri în paralel, prezintă uniformitate stilistică.

Nu ne-am propus să expunem tabele cu formulele sau/şi ocurenţele lor variate din punct de vedere exegetic aşa cum apar în kekragariile lui Petros, nici să analizăm melodiile sau să detaliem regulile de transcriere. Ne vom rezuma la expunerea rezultatelor exegezei (în Anexă) şi la schiţarea câtorva observaţii şi explicaţii legate de formulele muzicale (*thesis*-urile), elementele *sine qua non* ale compoziţiei bizantine. De asemenea, le vom face o scurtă descriere, precizând şi câteva aspecte exegetice.

https://biblioteca-digitala.ro

a. Formulele cadenţiale sau thesis-urile sunt melodii stereotipe reprezentate în grafia veche printr-un grup de semne diasteamatice însoţite de cele mai multe ori de unul sau mai multe semne hironomice (*megala simadia*). Acestea din urmă au în general rolul de a reliefa formula[1] iar în cazul thesis-urilor împrumutate din Vechiul Stihirar – care lipsesc în kekragarii, sunt rare în Anastasimatar, dar frecvente în idiomelele praznicare din Doxastar – de a comprima melosul. Chiar şi în cazul în care lipseşte un semn hironomic, formulele sunt atât de bine definite şi cunoscute datorită frecvenţei lor, încât există posibilitatea transcrierii exacte a melosului fără acel semn[2], doar în baza comparaţiei cu alte pasaje similare.

b. În compoziţiile stihirarice syntomon există trei tipuri de formule cadenţiale: imperfecte, perfecte şi finale. Cele finale sunt de fapt tot perfecte (încheie o frază) dar primesc denumirea de „finale" deoarece încheie nu numai fraza muzicală, ci şi piesa. Formulele cadenţiale perfecte sunt de obicei mai lungi decât cele imperfecte. Ele sunt clasate de unii teoreticieni ca o categorie aparte de cele perfecte pentru faptul că unele formule finale prezintă particularităţi care le disting de „rudele" lor din interiorul piesei. În kekragariile lui Petros formulele finale ale glasului 1 (şi prima dintre cele două formule finale ale glasului 4) nu se disting prin nimic de cele perfecte folosite în interiorul frazelor[3].

c. În toate glasurile se întâlneşte o formulă cadenţială perfectă[4], pe care Victor Giuleanu o numea „cadenţă perfectă

[1] Costin Moisil, „Schiţă…", p. 69.
[2] Ibidem.
[3] Dacă socotim întregul repertoriu de stihiri syntomon compuse de Petros (Anastasimatar şi Doxastar), indistincţiile se extind şi la glasurile 6 şi 8.
[4] În kekragariile lui Petros Lampadarios lipseşte de la glasurile 3 şi 7, dar este întâlnită (cu frecvenţă redusă) în stihirile anastasime şi în cele doxastiká.

https://biblioteca-digitala.ro

generalizată”[1] (figurile 1 şi 2 din Anexă). Ea nu se foloseşte niciodată în stare „brută”, ci este precedată de o secvenţă melodică de 4 timpi cu variabile ornamentale (figurile 3-8). Împreună cu ea constituie formula cadenţială simplă, aşa cum apare la toate glasurile. Formula cadenţială simplă poate fi suplimentată cu încă una, două sau chiar trei secvenţe melodice (micro-formule de câte 4 timpi fiecare), însoţite de un număr corespunzător de silabe, alcătuind în felul acesta formula cadenţială compusă (figurile 9-10).

d. Uneori secvenţa suplimentară a formulei cadenţiale compuse devine zonă de joncţiune între zona liberă şi formulă. Ea poate fi integrată atât zonei libere, cât şi formulei cadenţiale (figura 11)[2].

e. Frazele muzicale debutează de cele mai multe ori izosilabic, iar dintr-un anumit punct – corespunzător de regulă unei silabe tonice – melodia este augmentată, fiecare silabă a textului poetic comportând 2 sau 4 timpi. Punctul de augmentare semnalează de fapt sfârşitul zonei libere şi începutul formulei propriu-zise.

f. În componenţa formulelor există secvenţe melodice care lungesc o silabă (accentuată sau neaccentuată) până la 4 timpi, lungiri vizibile şi în vechea grafie (figurile 12-13). Sunt însă şi cazuri când lungirile sunt invizibile în vechea grafie, acestea fiind concentrate în interiorul thesis-urilor (figurile 14-15).

g. Unele formule sau secvenţe de formule comportă două variante exegetice diferite ca amplitudine, *pe scurt* sau silabic şi *pe larg* sau dublu-silabic (figurile 16-19). Uneori varianta *pe larg* (augmentată) poate apărea în noua grafie în

[1] Victor Giuleanu, *Melodica bizantină*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981, pp. 189-190.
[2] Fragmentul din Anexă este preluat din Costin Moisil, „Schiță…”, p. 64 şi reprezintă prima frază din a 4-a stihiră anastasimă a Vecerniei.

https://biblioteca-digitala.ro

forme diferite, desfăşurate prin intermediul notelor melodice (echapée-uri, întârzieri, anticipaţii, note de pasaj etc.). Astfel, (micro)formula oligon-psifiston cu clasmă urmată de doi epistrofi cu clasmă (3 silabe, prima tonică) poate fi întâlnită în kekragariile lui Petros în 4 forme, dintre care unele se găsesc doar la anumite glasuri (figura 20)[1].

h. Uneori, în cadrul unei formule sau zone libere, un sunet augmentat cu clasmă poate fi descompus prin exegeză în două sunete distincte şi egale ca durată, astfel încât cel de-al doilea sunet să creeze o notă de pasaj între primul sunet (cu frecvenţa de bază) şi sunetul următor (figurile 21-22)[2].

PRIVIRE COMPARATIVĂ ÎNTRE KEKRAGARIILE LUI PETROS LAMPADARIOS ŞI ALE LUI PETROS BYZANTIOS

În cursul tălmăcirii am observat câteva aspecte muzicale – unele definitorii pentru stilul lui Petros Lampadarios – care considerăm că merită menţionate. Ele vizează diferenţele şi asemănările dintre kekragariile lui Petros Lampadarios şi ale lui Petros Byzantios Protopsaltes şi ne oferă ocazia de a oglindi creaţia Lampadarului din Constantionopol în creaţia unui urmaş, continuator al tradiţiei. Pentru acest motiv am pus în paralel în Anexă cele două rânduri de kekragarii după următorul tipar, repetat pentru fiecare glas: pe primul rând al paginii am plasat primul stih (Κύριε ἐκέκραξα) în varianta Petros Lampadarios în ambele grafii (figurile 1-2), pe rândul al doilea am plasat al doilea stih (Κατευθυντήτω) în ambele grafii (figurile 3-4) iar pe ultimul rând, cele două stihuri ale kekragariei lui Byzantios în notaţie hrisantică (figurile 5-6), ediţia Ephesios 1820.

[1] Ultima variantă este întâlnită numai la glasul 2 în kekragarii şi la glasul 6 în toate celelalte stihiri.

[2] În cadrul difoniilor, notele de pasaj cu desprindere de nota de bază sunt foarte frecvente.

https://biblioteca-digitala.ro

Între cei doi Petros există diferenţe în ceea ce priveşte:

1) Împărţirea textului poetic. Primul hemistih din psalmul 140 este împărţit astfel de Petros Lampadarios – Κύριε, ἐκέκραξα / πρὸς σέ, ἐισάκουσόν μου - şi astfel de Petros Byzantios - Κύριε, ἐκέκραξα πρὸς σέ, / ἐισάκουσόν μου. În timp ce primul respectă principiul simetriei (7 silabe cu 7 silabe), al doilea se mulează pe sensul textului, evidenţiat prin punctuaţie.

2) Împărţirea textului muzical. De regulă, împărţirea textului muzical copiază împărţirea textului poetic. Rezultă astfel un număr de 8 fraze muzicale pentru primul stih şi 5 fraze pentru al doilea. Sunt cazuri în care Petros Lampadarios nu divide primul hemistih, ci îl tratează ca un întreg, rezultând o frază lungă. Luând în calcul că acesta se repetă, rezultă pentru *Doamne strigat-am* 6 fraze în loc de 8. Este cazul glasurilor 1, 2, 6, 7 şi 8. Sunt şi două cazuri (glasurile 5 şi 6) în care prima oară divide hemistihul, în timp ce a doua oară îl tratează ca pe un întreg, rezultând 7 fraze. În timp ce Petros Lampadarios este foarte flexibil în împărţirea frazelor, Petros Byzantios este mult mai constant, preferând împărţirea în 8 fraze. Face o singură excepţie, la glasul 4, la prima apariţie a hemistihului 1, când nu se poate face distincţie între cele două secvenţe ale textului din cauza formulei compuse care conferă continuitate.

3) Cadenţele şi formulele. Făcând abstracţie de faptul că numărul de cadenţe la cei doi Petros, ca şi numărul de fraze, nu este totdeauna constant (în cazul primului stih oscilează între 6 şi 8 opriri cadenţiale) şi de faptul că Petros Ephesios, editorul Anastasimatarului, este adeseori zgârcit în folosirea mărturiilor, putem spune că între cei doi autori există o diferenţă de circa 28 %. Detaliem. Melodica primului stih cadenţează de multe ori diferit (cam jumătate dintre cadenţe) la Byzantios faţă de Lampadarios, în timp ce în al doilea stih diferenţele sunt mai mici. Diferă însă formulele cadenţiale. În plus, Petros Byzantios face uz uneori de cadenţe rare (Zo varis la glasul 1, Ni acut la glasul 2) sau atipice (Vu la glasul 7), preponderent în primul

https://biblioteca-digitala.ro

stih[1]. Cadenţelor rare şi bizare le corespund formule specifice, rar întâlnite la Petros Lampdarios[2].

4) Modualţiile. Dacă la Petros Lampadarios nu găsim nici o modulaţie, Petros Byzantios părăseşte glasul de bază destul de frecvent: din 1 în 7 varis, din 2 în 6, din 7 în 8 (sau 4 aghia) şi din 8 în 2.

Între cei doi Petros există şi asemănări, cel mai probabil fragmente preluate de Byzantios de la Lampadarios. Astfel, în stihul al doilea al kekragariei (*Κατευθυνθήτω…*), în care am precizat că diferenţele între cei doi sunt mult atenuate, melodia corespunzătoare cuvintelor ἡ προσευχή μου, (ὡς θυμί)αμα ἐνώπιόν σου, ἔπαρσις şi ἐισάκουσόν μου, Κύριε este asemănătoare, chiar identică în multe cazuri (vezi kekragariile din Anexă, în special kekragariile glasului 8). De asemenea cadenţele sunt păstrate în proporţie de peste 70 %.

---

[1] Diferenţele cele mai mari de cadenţă şi formulă sunt întâlnite la prima piesă, a protopsaltului, în timp ce la a doua, a lampadarului găsim multe asemănări în succesiunea cadenţială şi în formule, ba chiar fraze identice. Credem că nu este lipsit de importanţă faptul că Petros Byzantios a fost protopsalt. Probabil că piesa care îi revenea de obicei maestrului său a lăsat-o (aproape) intactă, în timp ce piesa care purta amprenta lui stilistică a suferit modificări însemnate. Această observaţie întăreşte încă o dată ipoteza 2 conform căreia Byzantios a prelucrat kekragariile maestrului său.

[2] Chrysanthos remarca frecvenţa redusă a modulaţiilor în compoziţiile lui Petros: „Maestrul melurg poate să facă uz de asemenea în melodia lui de ftorale, în funcţie de înţelesul textului; dar trebuie să o facă rar, *imitându-l pe Petros Peloponnesios*, *care a creat multe tropare fără nici un fel de ftora* (sublinierea noastră). Deoarece ftoralele frecvente sunt dovezi ale slăbiciunii melurgului, de vreme ce nu este capabil să-şi găsească suficient material într-un glas şi se refugiază în mai multe." Chrysanthos of Madytos, *op. cit.*, p. 187, paragraful 415. Suntem de părere că Petros Lampadarios nu a folosit modulaţiile în kekragariile lui *şi* din considerente didactice. Utilizarea cadenţelor, precum şi a formulelor rare şi neobişnuite în cadrul cântărilor din Anastasimatar - abecedarul muzical al începătorului - i-ar fi derutat pe ucenicii care nu erau capabili să facă diferenţa între general şi particular, între principal şi secundar. Astfel, ar fi ajuns să folosească astfel de cadenţe şi formule atipice mai des decât se cade, transformând excepţia în regulă.

https://biblioteca-digitala.ro

CONCLUZII

În studiul de faţă am pornit de la sesizarea unei omisiuni în repertoriul muzical bizantin tălmăcit în noua grafie – kekragariile lui Petros Peloponnesios – şi am încercat să completăm această lipsă prin exighisirea acestor piese din grafia prehrisantică în cea hrisantică, la peste două secole distanţă de contextul muzical-cultural în care au fost generate, cântate şi, în cele din urmă, triate de muzicienii vremii. Atât ignorarea lor vreme îndelungată, cât şi substituirea lor cu ale lui Petros Byzantios, au ridicat semne de întrebare. Pentru a găsi eventuale răspunsuri, cele două variante, aparţinând celor doi Petros, au fost cercetate comparativ.

Din toate cele observate se poate constata că între maestru şi ucenic pot fi asemănări, dar şi diferenţe, cu atât mai mult cu cât Petros Byzantios a ucenicit şi pe lângă Iakovos Protopsaltes, colegul lui Petros Lampadarios. Cert este că piesele lui au o stilistică uşor diferită de a lui Petros Lampadarios, exploatează intens principiul variaţional, foloseşte fraze mai scurte şi mai bine delimitate, modulaţii multiple, cadenţe atipice, exploatează la maxim ambitusului unui glas şi adeseori îl extinde. Pe scurt, Petros Byzantios mânuieşte tehnica componistică într-o manieră spectaculoasă. Faţă de el, celălalt Petros de la strana stângă este mult mai auster în compoziţie şi echilibrat în folosirea mijloacelor tehnice. Linia simplă şi elegantă a kekragariilor lui Petros Peloponnesios, dezvăluită de exegeza noastră, se regăseşte atât în celelalte piese stihiriarice din Anastasimatarul şi Doxastarul lui, cât şi în compoziţiile altor autori din secolele următoare. Prin măiestria componistică şi fidelitatea faţă de tradiţia muzicală a înaintaşilor pe care o continuă, îmbogăţind-o şi desăvârşind-o, Petros trasează o direcţie stilistică bine definită în muzica bizantină care va deveni normativă pentru generaţiile următoare de muzicieni.

https://biblioteca-digitala.ro

Anexă

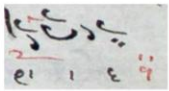


Figura 1

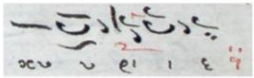


Figura 3

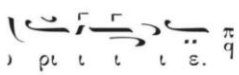


Figura 2

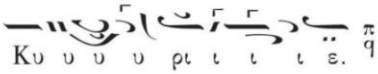


Figura 4

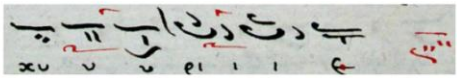


Figura 5

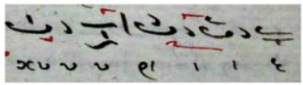


Figura 7

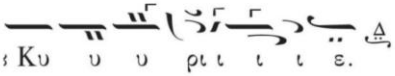


Figura 6

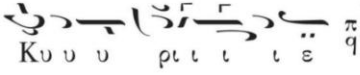


Figura 8

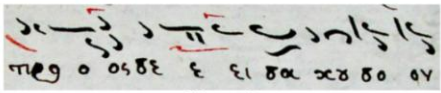


Figura 9

Figura 10

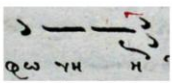


Figura 12

Figura 14

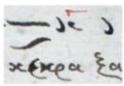


Figura 16

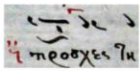


Figura 18

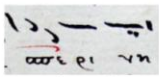


Figura 21

Figura 13

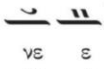


Figura 15

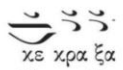


Figura 17

Figura 19

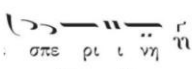


Figura 22

https://biblioteca-digitala.ro

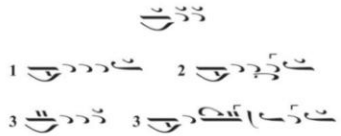


Figura 20

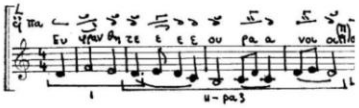



Figura 11

Glasul 1

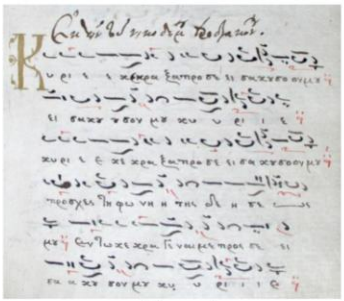


Figura 1

Figura 2

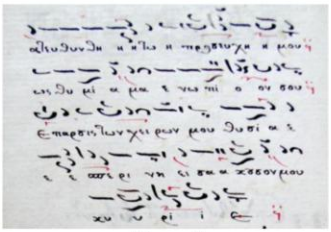


Figura 3

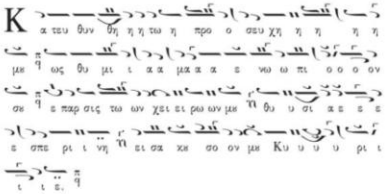


Figura 4

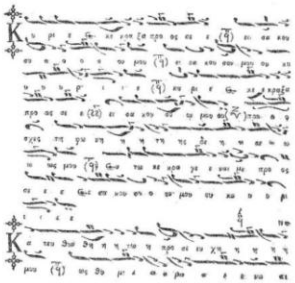



Figura 5

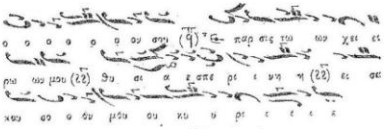


Figura 6

https://biblioteca-digitala.ro

Glasul 2

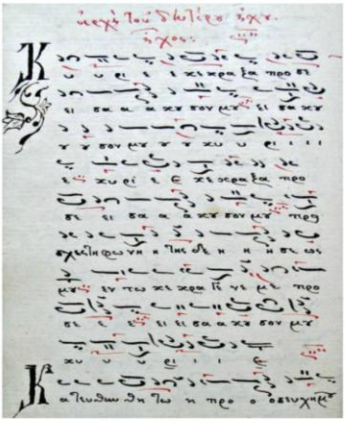


Figura 1

Figura 2

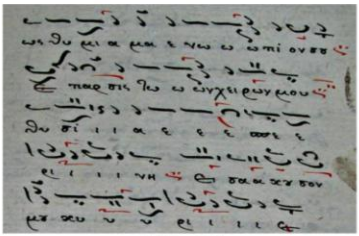


Figura 3

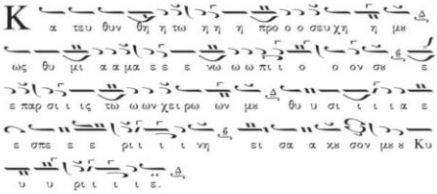


Figura 4

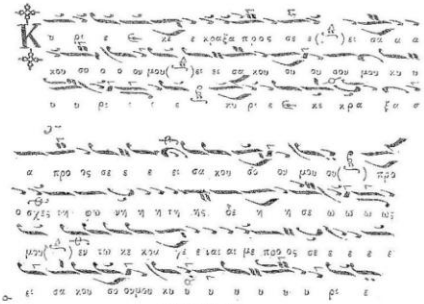


Figura 5

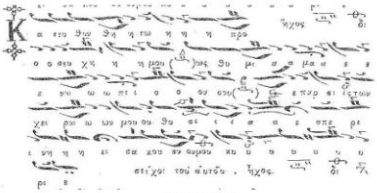


Figura 6

https://biblioteca-digitala.ro

Glasul 3

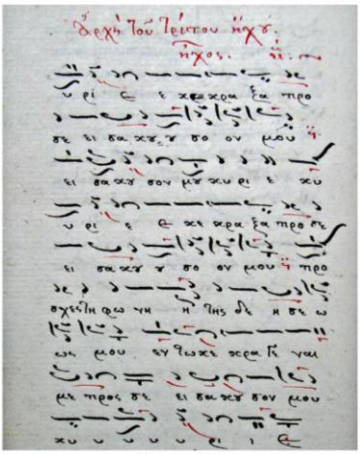


Figura 1

Figura 2

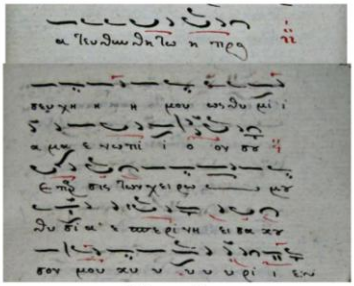


Figura 3

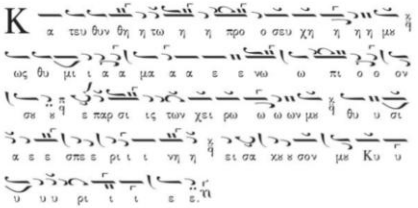


Figura 4

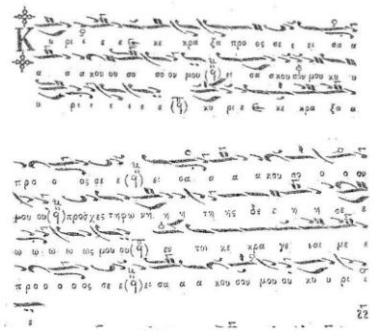


Figura 5

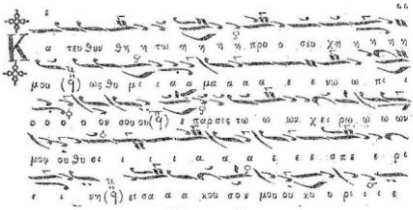


Figura 6

https://biblioteca-digitala.ro

Glasul 4

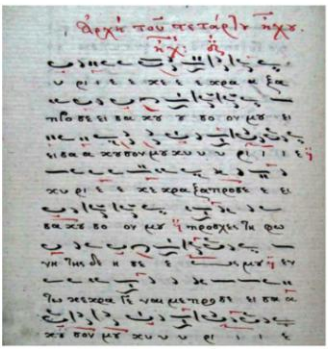


Figura 1

Figura 2

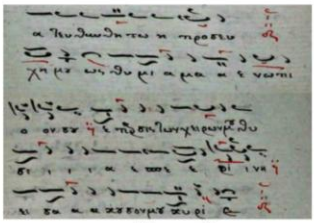


Figura 3

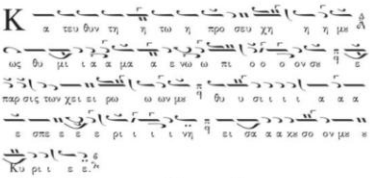


Figura 4

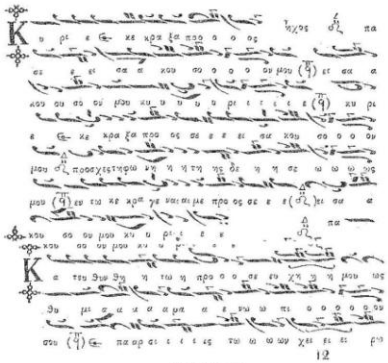


Figura 5

Figura 6

https://biblioteca-digitala.ro

Glasul 5

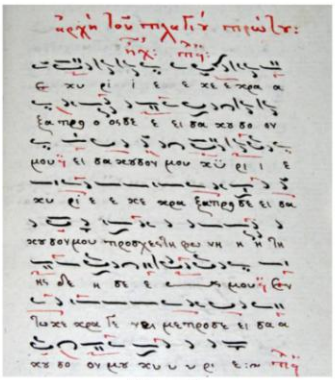


Figura 1

Figura 2

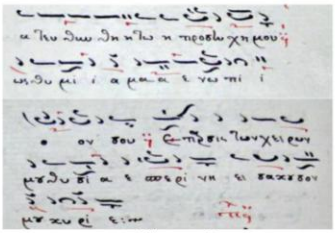


Figura 3

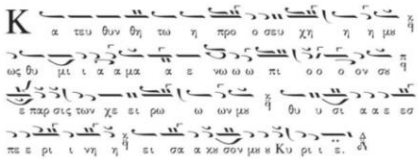



Figura 4

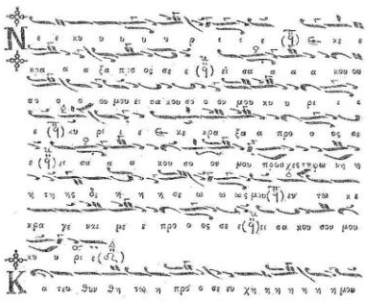


Figura 5

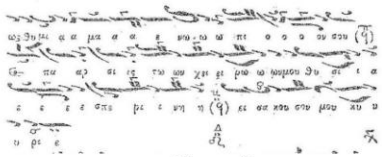


Figura 6

https://biblioteca-digitala.ro

Glasul 6

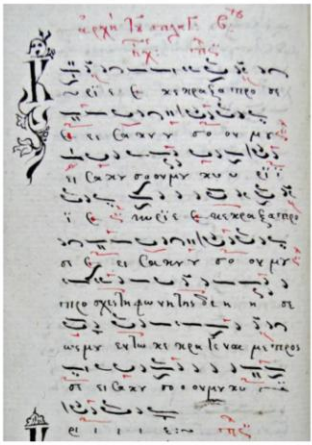


Figura 1

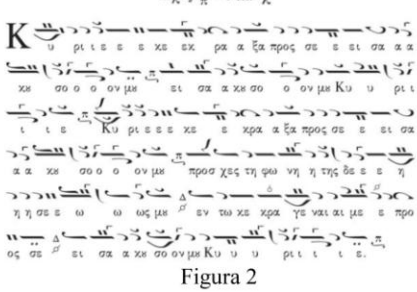


Figura 2

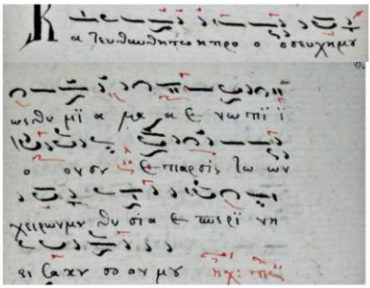


Figura 3

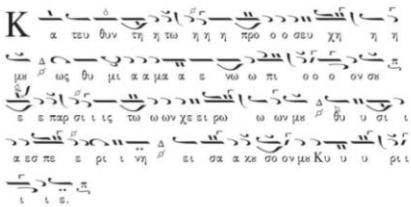


Figura 4

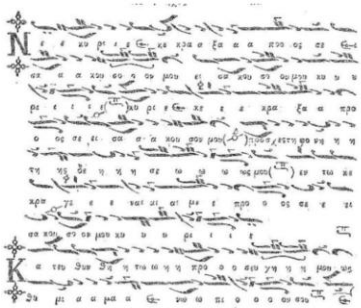



Figura 5

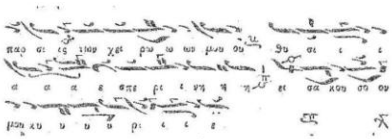


Figura 6

https://biblioteca-digitala.ro

Glasul 7

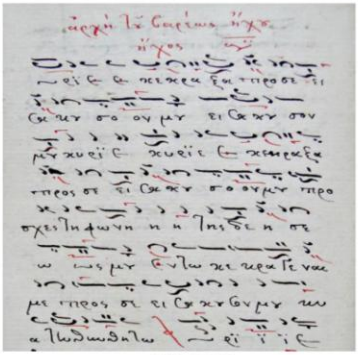


Figura 1

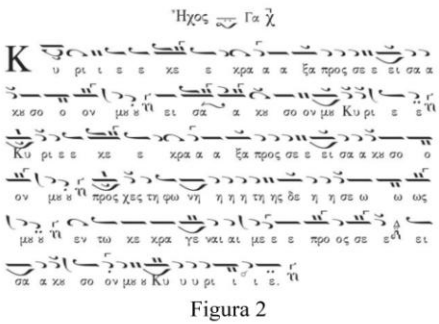


Figura 2

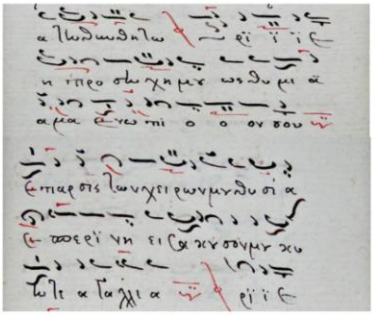


Figura 3

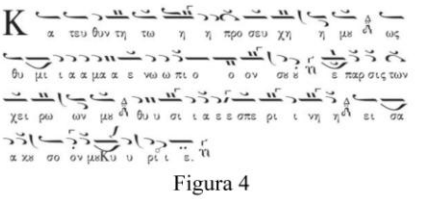


Figura 4

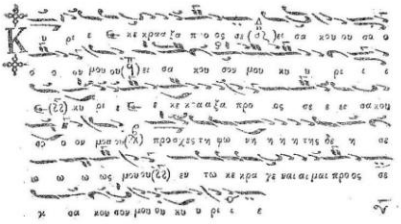


Figura 5

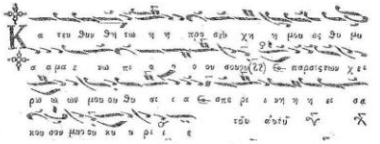


Figura 6

https://biblioteca-digitala.ro

Glasul 8

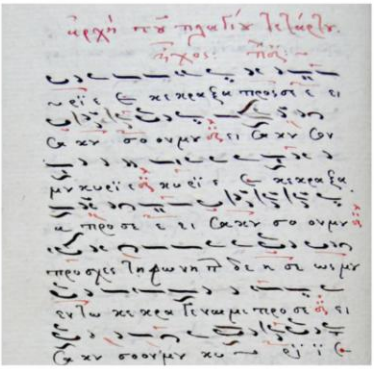


Figura 1

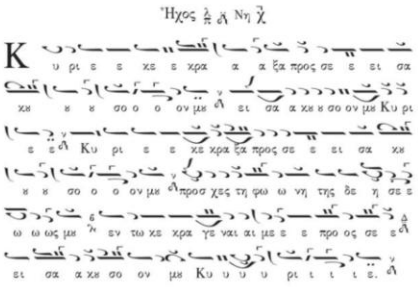


Figura 2

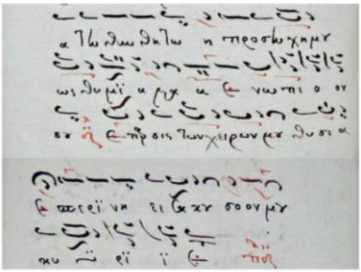


Figura 3

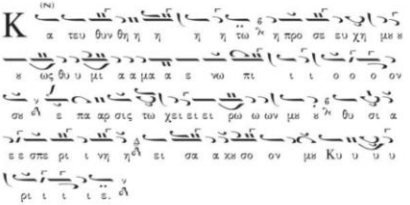


Figura 4

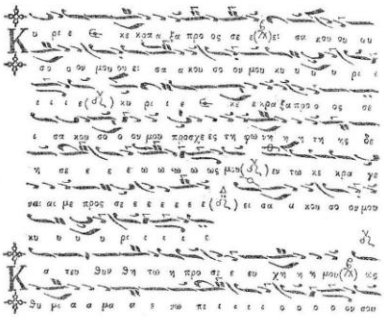


Figura 5

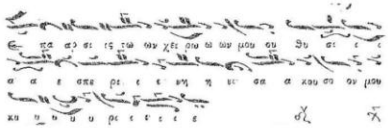


Figura 6

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Virgil Ioan Nanu:
"The Kekragarias of Petros Lampadarios Peloponnesios. New Exegesis"

The *kekragarias*, denomination given to the first two Psalm verses from the Antiphon of the Vespers, belong to an ancient tradition of composition and interpretation. Having a sinuous codicologic evolution/background, from the Psaltikon and the Akolouthia to the Antologhion and the Anastasimatarion, the kekragarias have found their place eventually in the Anastasimatarion. Taking as reference the Anastasimatarions which are representative for the *New Style of the Great Church* and which are circumscribed to the 18th century, the present study focuses on the variant belonging to Petros Lampadarios Peloponnesios (1730-1778) which has been subject to numerous editions and processings in time, but remains a landmark to the present day. Paradoxically, the kekragarias of Petros Lampadarios are absent from the sticheras of the Anastasimatarion composed by him, being replaced by a variant belonging to his pupil, Petros Byzantios. Preserved in manuscripts, written in prehrisantic notation, the kekragarias of Petros Lampadarios were never the subject, until now, of any exegesis, remake or edition, a reason for which I have tried to give a personal exegesis. The exegesis starts from the comparative method of professor Gregorios Stathis and is completed with the researches of musicologist Costin Moisil. The details and explanation of the method, as well as the detailed description of the sticheras, was developed with musical exemplifications and exegesis of kekragarias composed by Petros Lampadarios. At the end of the study I have made a parallel between the kekragarias of the two composers – Petros Lampadarios and Petros Byzantios – in order to underline the similarities, but particularly the differences with regards to the analysis of the poetico-musical text and the manner in which the cadences, the musical formulas and the modulations as techniques of composition and modalities of expression were used.

Traducerea rezumatului: Andreea Nanu

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZII

Tratatul unei organologii cu adevărat enciclopedice

Marin Marian

Nu înțeleg de ce și-a intitulat Iosif Herțea cartea *Cimpoiul și Diavolul. O poveste adevărată a instrumentelor muzicale populare din România*,[1] preluând/reactualizând titlul unui studiu – masiv/monografic și major ca viziune și exemplu – al domniei sale,[2] mai ales că nici de data asta n-a dorit deloc să reia mult din articolele sale mai vechi, ba nici măcar din respectivul studiu omonim. Oricum, aici e cu totul altceva, un veritabil tratat și enciclopedie, iar „povestea" sa „adevărată" este una admirabilă, fiind egal savantă (în sensul clasic al exhaustivității ideatice și epistemice) și superbă (în sensul creativității în discurs, idei, limpezimi, profunzime). Cartea aceasta este una veramente epocală, în sensul că depășește cu mult orice compendiu, tratat sau enciclopedie care s-ar fi scris printre români pe tema instrumentelor muzicale tradiționale (dacă așa ceva s-ar fi scris vreodată, din păcate românii încă raportându-se la elementarul și datatul volum al lui Tiberiu Alexandru, din 1956).

Herțea nu prezintă „instrumente" în sensul clasic, de muzicologie simfonic-savantă, ci întregul univers acustic, sau mai degrabă audibil-sonor, care ia naștere și este produs de către oameni în interiorul comportamentelor culturale și sociale sau individuale din satul tradițional. Ca atare, el este primul muzicolog care privește/ascultă foarte atent și consideră drept demne de analiză și de integrare în etnografia, etnologia, mitologia și conceptualizarea intelectuală a tuturor surselor, mijloacelor și tehnicilor de producere de sunete, zgomote, mixaje ori intermediare dintre aceste două categorii (relativ

[1] București, Editura Etnologică, 2014, 256 p., ISBN 978-973-8920-70-5.
[2] *Cimpoiul și diavolul*, în „Revista de etnografie și folclor" 1-2/1994: 99-109.

https://biblioteca-digitala.ro

clare/ferme). Din păcate (?), el nu face distincția (tehnică) dintre sunet și zgomot, ca atare considerând „muzical" (sau chiar „instrument muzical") orice manifestare sau producție acustică (așadar orice formă de zgomot *y compris*). Dar o face din buna intenție a emancipării unei atenții savante, a lărgirii domeniului de sensibilitate intelectuală (pe măsura realității „din teren" etnografic/etnologic), așadar din dorința emancipării unei organologii cu adevărat cuprinzătoare, responsabilă, modernă, deplină.

După generoasa introducere, în primul studiu, dedicat idiofonelor, Herțea deja dă un admirabil exemplu de asemenea minuțioasă atenție, observație, teoretizare și emancipare. Într-un fragment demn de citat și repetat de către oricine va fi interesat, vreodată, de o etnologie, etnoantropologie, etnomuzicologie și organologie mult mai moderne și integratoare, Herțea spune: „Cine privește cu atenție un dans bărbătesc din Câmpia Transilvaniei (*Fecioresc* sau *Bărbunc*) dar și secvențele cu așa-numitele *ponturi* din dansurile de perechi din Oaș și Maramureș ori din Bihor sau Bucovina (dar și din celelalte zone folclorice ale țării), are impresia că una din componentele cele mai importante (uneori chiar cea mai importantă) ale dansului este cea sonoră, și anume: a) *percuția picioarelor* pe podea sau în pământul bătătorit – așa numitul *tropot*; b) *bătaia palmelor* între ele sau c) cu palmele pe carâmbul cizmelor și d) *pușcatul* din degete. La care se adaugă, desigur, și strigăturile, *descântatul* (Bihor), *țâpuriturile* (Oaș), chiuiturile, șuieratul și muzica instrumentelor de acompaniament melodic și ritmic. Ca atare ne simțim îndreptățiți să apreciem drept *instrumente muzicale de percuție* cele patru procedee menționate mai sus" (p. 39). Apoi, modernul organolog le ia pe rând: „*Tropotul*. El presupune o încălțăminte potrivită"... – excelentă observație, urmată de o veritabilă teoretizare, căci enumeră mai multe aspecte ale tropotului sau tropotirii, ale rezonanței argilei sau altor obiecte pe care, în realitate sau în cântece, „se joacă" (vezi p. 39-42). *Bătaia palmelor* este, în fine, analizată (42-43). *Ponturile* (43) și mai ales poliritmia efectuată corporal (în conformitate cu principiul stabilit de Schaeffner, conform căruia omul cu/prin trupul său devine în timpul dansului unul din instrumentele muzicale). Așadar, Herțea (și mai puțin etnocoreologii) observă că ponturile (adică bătaia cu palmele pe carâmbul cizmelor, pe tocurile și bombeele cizmelor și pe coapse), în combinații cu

https://biblioteca-digitala.ro

tropotul (picioarelor), cu pușcatul din degete, șuierăturile, chiotele și strigăturile produc o poliritmie complexă, colorată timbral și cu anexele sonore ale portului: zurgălăi sub genunchi (sau pe întreaga tibie), pintenii cizmelor sau opincilor, salbele sau brâurile zornăitoare ale fetelor. „S-ar putea spune că dansul ardelenesc, dar și cel din alte zone folclorice ale țării (Oaș, Maramureș, Bucovina, Vrancea, Basarabia, etc) au secvențe și părți întregi predominate de sonoritatea percuțiilor, în care latura pur coregrafică trece pe plan secund și invers, în alte momente sunt predominante mișcările pur coregrafice ale corpului. Secvențele de tropot exclusiv (din Țara Oașului și Maramureș) putem spune că sunt similare momentelor *zapateado* din dansurile spaniole flamenco și step-ului nord american" – vede și încheie Herțea (cu toate că asemănările sunt mult mai extinse, universal fiind însuși principiul utilizării trupului ca sursă de ritm, zgomot, efect acustic).

Pușcatul din degete deține paragrafe interesante (p. 44), ca și „arta" pintenilor (44-45), bâtele colindătorilor (adică bătăile în pământ cu care sunt însoțite strigăturile în Maramureș, Moldova și Câmpia Transilvaniei – 45-46), *cârligul* (ciobănesc – o cârjă cu inele zdrăngănitoare – 46), „străgălia/țăcălia" (inel pe osia dintre roțile carului, ilustrând plăcerea sonorității și a diferențierii unei căruțe de alta, fiecare având sunetul ei, recognoscibil de la distanță – 46-47). Sunt interesante notele despre o greblă descoperită de Herțea la un Muzeu Etnografic, ai cărei dinți se roteau în lăcașul lor și astfel scoteau sunete (47-48) – și aici, ca de fiece dată, Herțea insistând prob în legătură cu aspectele magice ale instrumentului respectiv, ca și asupra materialului (lemnului/pomului) din care-s făcute, asupra credințelor și versurilor care subliniază direct sau subtil conotația sonoră/muzicală. În compendiul lui Herțea, instrumente muzicale sunt și devin recunoscute inclusiv *fusul* (sfârâitul) și *ghemul* (48-50), *ulcioarele zornăitoare* (cu zurgălău în interior – 50-52), cofa de lemn (pentru transport apă/lapte), segment în care sunt de găsit fraze minunate despre rostul apotropaic al sunetului.

O secțiune extrem de interesantă se referă la *podoabele sonore* (salbele femeilor – și aici, ca peste tot, se reproduc versuri care evidențiază aspectul sonor al obiectelor respective – p. 52-53) și la *brâul de chei* (53-54). Pe lângă prezentarea zurgălăilor și clopoțeilor (54-56), se adaugă *steagul de nuntă* (cu varianta *bradului de colindat*), recuzită conținând în vârf

https://biblioteca-digitala.ro

clopoței/zurgălăi (56-59). Despre *tălăngi* (59-64) aflăm multe detalii de construcție, desene, poze, mitologii, utilizări (vezi, de pildă, la/pe mascați). Informații, observații și interpretări inedite aflăm și în legătură cu clopotele bisericii (65-67), *toaca*, *toconelele* și alte mărunte instrumente similare, plus gongurile sau figurinele animaliere, din lemn, pentru percuții orientale (67-78). *Botul caprei* (79), *morișca* (80), *cârâitoarea* (80-81), *lingurile* (81-82), *bâta* (82-83) și *ciocănitul fierarilor* (84) sunt integrate și explicate perfect.

Și la *membranofone* (85-109), Herțea prezintă tehnica și numeroase credințe magice (ca acelea legate de spată sau piepten, folosite și la cântat, durluit sau duruit). După el, „loviturile de glotă" – secvențe fără text, de tip instrumental, din doina propriu-zisă și mai ales din hora lungă maramureșeană –, „nu *imită* un instrument, ci invocă energii transcendentale" (87). La aceeași pagină se vorbește despre maracas-urile românești; iar despre *buhai* (87-90) avem, în fine, o prezentare majoră, integratoare, exemplară. Instrumentul (caracterizat primordial prin meșa/„căluș") este integrat în contextul acustic al complexului performativ (+ tălăngi, pocnete de bici, melodii de fluier), actualizând înțelesuri profunde: „nu pentru a ilustra o scenă agrară, cum spun unii comentatori (...) ci pentru a împlini *funcțiile magice* – apotropaice și de propițiere – garanții pentru *adeverirea celor urate verbal*" (88). Herțea integrează și varianta copilărească (*bâzâitoare*) a buhaiului – desigur, ca în cazul cam tuturor celorlalte instrumente –, atât la români cât și la multe alte popoare de pe mapamond. Apoi revine la tipurile adulților de buhai.

La capitolul *tobe*, avem mongrafii consacrate *vuvei* și *vuvarului* (90-99). Instrumentul, la care membrana rotundă/ovală și zornăitoarea constituie elementele fundamentale (tipul tamburină sau dairea), corespunde dubelor colindătorilor din sudul și sudvestul țării, ori celor ale ursarilor de la Anul Nou, și „este un instrument de obârșie orientală, adus în țară și împământenit în tradiție de către rudari" (97). Având foarte multe elemente de diversitate timbrală (derivând din tehnica utilizării/frecării cu degetul sau unghia), vuva/duba este salvată din rolul de modest instrument metroritmic, vuvarul devenind uneori solist. Acesta, detaliază Herțea, însoțea adesea vioara (sau vioara + chitara), dar cânta și din gură (într-un caz cunoscut și studiat de autor în 1963). De pildă, la un *Vivart* licențios, de la Masa Mare a unei nunți, Herțea observă

https://biblioteca-digitala.ro

tehnica bogată („lovituri cu dosul degetului arătător urmate de pocnete cu *unghia scăpată*, lovituri cu *călcâiul* palmei și lovituri cu degetele unite și întinse", p. 93). Și continuă: „*Vivartul* era intonat vocal prin repetarea unui singur motiv, scurt și obsedant, deasupra căruia vioara improviza un acompaniament melodic. (...) L-am întrebat dacă ar putea rosti Vivartul fără vioară, doar cu sunetele vuvei. A răspuns că *Nu! Nu are legătură, nu are tactu!* Însemnează că vuvarul se raportează atât la metrul cât și la ritmurile melodiei viorii" (ibid.) Despre importanța Vivartului oltenesc și muntenesc și corespondențele sale în alte regiuni se dau date relativ precise, iar exemplele versurilor, ironice sau licențioase, abundă. „Dar cântatul și rostirea Vivartului (se mai numește Rapangalița sau Bidineaua) nu este singura secvență din scenariul ceremoniei nupțiale menit Vivartului. Vuvarul se travestește în femeie, se boiește cu funingine și făină și face un dans grotesc cu Soacra mare, luând-o în brațe, după ce a fugărit-o și-a sărit cu ea peste un foc mare de paie. În final i se fac daruri vuvarului, după care este *împușcat* (precum brezaia/cerbul de Crăciun) și scos, ceremonial, din nuntă" (94). Pomenind de obiceiuri conexe exhibării și travestirii, Herțea vorbește convingător despre „calitatea de *personaj magic* a vuvarului, *personaj numinos* care frizează *anormalul*" tocmai prin travestirea lui în femeie, în duh rău (drac) sau popă, prin toba cu piele de capră sau de câine, dar – mai presus ca orice – prin calitatea sa de muzicant, de om și instrument capabil să rețină serios atenția publicului. „Așadar vuvarul reprezintă un personaj ieșit din comun, datorită virtuților sale magice și a caracterului distractiv al prestațiilor sale (nunți, clăci, șezători, botezuri, etc – acolo unde prezența sa poate fi utilă magic – fie pentru a exorciza presupusele energii negative ale Soacrei mari, fie pentru a vindeca, întocmai precum sacerdoții siberieni (și din alte părți ale lumii) cunoscuți sub numele generic de șamani" (98). Așadar, și aici Iosif Herțea realizează conexiuni, idei și mitologii complexe (vezi, la p. 98-99, pentru ciurul-vuvă și toba ursarilor, ideile de fertilitate și regenerare).

Pentru prima oară în etnomuzicologie (nu doar organologie), studiul *tobelor* (102-109) este precedat de acela al *ciurului* (99-100) și *baniței* (+ lavița și/sau masa, 100-102). Excelente, referențiale și pline de sugestii sunt aici paginile 123-26, despre acompaniamentul ritmic, efectuat din bătăi din palme, ale Roatei feciorilor (la nunţi și nu numai), plus

https://biblioteca-digitala.ro

țâpuriturile din Oaș-Ugocea (heptasilabice) și coordonarea lor cu muzica instrumentelor. La toate, desigur, dă și excelente exemple. Despre implicarea muzicantului (aici, lăutarul și vioara sa) în acte rituale, Herțea menționează consistent și frecvent. Vezi, în acest sens, detalii precum punerea *sobon*-ului (pânză roșie) pe capul miresei cu arcușul (128), notele despre dracul din vioară și/sau cântecul unor lăutari (129) și numeroasele atestări ale magiei viorii sau cântecului de vioară (130-31).

Capitolul *Aerofone* nu începe, comunist-ierarhizant/arogant, cu instrumentele majore, bineștiute, universale. Dimpotrivă, așa cum este „adevărat", adică onest, cu cele umile: *șuieratul* (p. 133-136). Șuieratul cu o nuia face trecerea la *bici* (136-41), aici având practic prima monografie a *pocnetului de bici* (etnografie, credințe, magie, cosmogonie, etc...). Alte „instrumente" – emancipate doar acum de Herțea – pentru *pocnire* sunt reliefate cu privire la pocnitul din frunză, din unele flori, *pușcoiul* de soc sau cucută, *prăpușca* sau *gugu* (142-43). Urmează *fusul* (143-45), *titirezul* și *sfârâitoarea* (145), plus „cel mai vechi și mai larg răspândit în lume instrument vâjâitor", *vângăitoarea* (numită și *vuvă* sau v*ânturișcă*, 147-48). Sau *țignalul* moldovenesc (148) și *fifa* (148-57: o altă monografie propriu-zisă). Nu sunt deloc redundante – în sensul că nu compilează deloc din sumedenia articolașelor, dicționarelor și fișuțelor multor muzicologi de duzină – paginile lui Herțea despre *nai* (158-59), *tilincă* (159-68), *tilincă cu dop* (168-70), *fluier* (170-89), *ocarină* (189-90), *cuci* („jucării" din lut) 190-200, *drâmbă* (200-202), *fluieraș cu ancie* (202-204), *frunze* (204-206), *solz* (206), *ancia dublă* (206-207), *bucin* (tot cu ancie dublă, 208), *pai* (208-211). După cum pline de observații, note sau informații originale, inedite, sunt și paginile dedicate *cimpoiului* (212-18), *acordeonului* (218), *surlei*/bucium pastoral (218-28), *tulnicului* (228-30), sau și mai „inovatoarele" articole despre *cornul de vită* (230-31) și *trompeta în pământ* (231-32); după care se revine la bucium (căci multele note erau în interiorul discuției despre bucium), de fapt la trompetele/trâmbițele folclorice (233-37). Iar despre *jucăriile sonore* (238-46) Herțea se adeverește a fi (fost) singurul cunoscător – capabil și îndreptățit să scrie un articol atât de consistent.

În *Epilogul* volumului dăm de o notă tristă, îngrijorătoare: colecțiile de păpuși, jucării și instrumente muzicale ale lui Iosif Herțea (adunate între 1960-1980 din România și de pe multe

https://biblioteca-digitala.ro

alte meridiane) nu-și află nicăieri locul, nici măcar ca donație. Sub propriile cuvinte: „Faptele par să oglindească un *specific național* dacă avem în vedere soarta colecțiilor de instrumente ale lui T.T. Burada, de jucării muzicale ale lui G. Breazul sau colecția de figurine-fluierașe a lui Al. N. Mironescu – toate pierdute iremediabil" (p. 251). Poate că mențiunea aceasta a avut vreun ecou, deși e mai mult ca sigur că Iosif Herțea a continuat singur – așa cum a făcut și pentru toate din cărțile sale, mai ales cele din ultimii 20 de ani – să se îngrijească, deoarece tocmai când terminasem paginile de față am citit întâmplător știrea că multe cărți, discuri și instrumente muzicale vor fi poposit deja la Biblioteca Județeană „P. Dulfu", a orașului natal al lui Herțea, Baia Mare.[1]

Am făcut aici nu o recenzie, așa cum o concep și o profesez de principiu (sau cum de regulă obișnuiesc să o sugerez și altora); în mod excepțional, mi-a apărut utilă promovarea acestei contribuții la secul maximal al redării sumarului. Speranța fiind că așa, dincolo de aprecieri personale și valorice, poate că rânduri de acest gen – subliniind prin simpla listare originalitatea, exhaustivitatea și novatorismul paradigmatic atinse de Iosif Herțea –, stârnesc interesul mult mai serios al specialiștilor.

Această *poveste* – cum modest își subintitulează Herțea volumul – este de fapt un tratat enciclopedic veritabil, modern, matur și onest. În plus, pentru prima oară în istoria etnomuzicologiei românești, cartea are nu obiectul organologic sau piesa muzicală ca fetiș pozitivist, ci omul real și semnificațiile pe care acesta, prin practică, le conferă obiectelor/instrumentelor sale. Iată de ce contribuția lui Herțea merită luată de-acum drept exemplu major. Merită pusă la căpătâiul unui nou capitol al aprecierii practicilor folclorice și populare și al discutării universului sonor în care sunt învăluite mult mai multe practici culturale la nivelul oamenilor simpli, reali, nu numai (sau mai ales) de ieri, ci inclusiv de astăzi. Accentuez lucrul acesta deoarece o rămânere obedientă la principiile selective ale, pe de o parte, simfoniștilor, pe de altă parte ale etnomuzicologilor care au fixat paradigma comunistă

[1] Lia Brădeanu, *Maramureşul a primit o donaţie din partea omului de cultură Iosif Herţea*, în „Informația Zilei" (Maramureș): http://www.informatia-zilei.ro/mm/cultura/maramuresul-a-primit-o-donatie-din-partea-omului-de-cultura-iosif-hertea (vizualizat la 12/12/2016).

https://biblioteca-digitala.ro

(și anume aceea a încurajării și studierii doar a celor mai „brave” instrumente și a celor mai și patriotic-promovatoare, de „valori naționale”, dintre practicile muzicale, pre-/para- și meta-muzicale, încurajându-le doar pe acelea demne de scenă și propagandă), merită să ia sfârșit.

SUMMARY

Marin Marian
The Treatise of a Truly Encyclopedic Organology

The title of Iosif Hertea's book is both idiomatic and humble: The Bagpipe and the Devil: a true story of the folk musical instruments in Romania. Yet, despite the fact that it is not pompously titled, similarly with my own, hereabove, review title, the book is indeed a breakthrough. A welcome change -- though subtle, gentle, noncompetitive -- in the pond of tiny, unsystematic organologic contributions, or comparing to the still too much referred to book by T. Alexandru (1956). To what was analyzed and theorized so far as popular (actually, folk, traditional) instruments, Hertea adds a large number of instruments (pseudo-instruments?), tools and toys included, that produce various timbric textures and noises, and are used in various cultural contexts and performances in order to create atmosphere or acoustic color. Whereas the "classic", apparently well-known instruments, are enriched here with surprisingly new tinges and infos, interpretations and comments that are really enlightening. Literary (mostly poetic) and mythological recurrences, illustrations/depictions or presentations are also identified, analyzed and commented, making this book a brilliant, comprehensive and hermeneutic contribution. Worthy of being translated, wider promoted/distributed.

Traducerea rezumatului: Marin Marian

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Texte și documente inedite
Istoria muzicii în autobiografii
(XIV)
Fondul Ioan Vlăduță
(III)

Viorel Cosma

(continuare din nr. 8 /2016)

Contactele șefului de muzică Ioan Vlăduță cu diferite personalități din armată și chiar din viața publică civilă i-au permis să schițeze câteva portrete de un interes aparte, fiindcă făceau legătură între haina militară și cea „socială” din perioada interbelică.

Pe generalul Leonida Iarca l-a avut comandant la două unități militare (Turnu-Severin și Iași), Vlăduță reușind să-l surprindă în atitudinea sa de militar și în cea de om, de părinte sufletesc (copil de trupă muzicant și șef de muzică, ofițer). „Era măsurat la vorbă și avea o voce de bariton sonoră, plină de armonie și de melodie”. Îl privea ca pe un „luceafăr”, iar „pentru mine trăiește și va trăi în sufletul meu, cât voi trăi și eu.”

În schimb, pe „tovarășa Bucholtzer”, administrator de bloc și deputată de cartier, a îndrăgit-o pentru generozitatea arătată cu ocazia reparării casei sale și pasiunea ce o avea față de toți cetățenii angajați în munca de folos obștesc a orașului. Deși avea vârsta de 80 de ani, totuși, pensionarul Ioan Vlăduță a „prestat muncă voluntară” numai din respect pentru „tovarășa Vera”.

Portretul lui George Enescu – copil și tânăr compozitor - insistă pe faimoasa întâlnire cu profesorul Eduard Caudella, pe

https://biblioteca-digitala.ro

rolul lui Costache Enescu în educația particulară de familie (homeschool), lansând un detaliu inedit: pentru studiile de aritmetică, gramatică, geografie și istorie, de pildă, tatăl „a angajat doi (sic!) preparatori dintre profesorii cei mai reputați din Dorohoi". Amănuntul acesta îl deținea „de la preotul Enescu din Dorohoi, fratele tatălui lui George Enescu". Și Acum vine „bomba": dascălii săi de la Conservatorul din Paris „l-au trimis în Italia pentru marele premiu de la Roma"! Dacă știrea nu este o fantezie, atunci Ioan Vlăduță – memorialistul – intră în istoria enescologiei românești, fiind primul cercetător care a semnalat un detaliu biografic despre care nimeni până astăzi nu a știut nimic...

Cuvinte de prețuire, îi adresează memoriei lui Paul Constantinescu pe care îl pune „în rândul compozitorilor moderni de pretutindeni, constituind o mare mândrie a Republicii Populare Române și o mare faimă a compozitorilor români."

Despre viața de interior în armata noastră din epoca interbelică: Ioan Vlăduță se referă în cele două portrete schițate la repezeală la aghitotantul Hecsch și sergentul major Mateescu, șeful copiilor de trupă și soldaților muzicanți ai companiei Regimentului 17 Infanterie. Nu lipsesc „picanteriile" cu istovitoarea carceră militară și cum a evitat unele pedepse prin bunătatea subofițerului din Turnu-Severin. Despre suflătorii din fanfara lui Vlăduță – uriașul cu fizic de helicon, Nicolau, și trompetistul și acordeonistul Sohn, marele tehnician al instrumentelor de fanfară – are numai cuvinte de laudă.

Remarcabile sunt portretele dirijorilor Dimitrie Dinicu și Ionel Perlea. Detaliile lui Ion Vlăduță asupra calităților celor doi șefi de orchestră, demonstrează o cunoaștere intimă și profesionistă a unui maestru al baghetei militare. Virtuțile „genialului Ionel Perlea" (memoria sa „formidabilă" și exigența pe care o pretindea ca virtuozitate tehnică a fiecărui interpret din orchestră) au rămas proverbiale. „La el, frazele colorante (sic!) ale ansamblului erau de mai înainte fixate – preciza Vlăduță – munca orchestrei era redusă în genere la jumătate sau chiar mai puțin".

Aproape toate portretele de muzicieni români, mai ales ale capelmaeștrilor militari, insistă pe calitățile, dar și defectele extreme, semn că memorialistul era un dirijor extrem de exigent în propria sa carieră. Din păcate însă, condeiul său literar nu se

https://biblioteca-digitala.ro

ridică la înălțimea confraților moldoveni de breaslă (Caudella, Musicescu, Ciolan, Celibidache, Bobescu).

„Memoriile" colonelului Vlăduță se singularizează în peisajul muzical militar, deocamdată sărac în literatura autobiografică autohtonă.

*

[Iarca]

Am arătat la începutul acestei lucrări, sărăcia cumplită în care ne ținea tata, din cauza sărăciei sale. Ne dădea să mâncăm pâine de secară neagră ca pământul cel negru și de multe ori nici pe aceasta nu o avea ca să ne-o dea. Ca să ne astâmpărăm foamea, mâncam fructe mai mult crude, din care cauză eram mai tot timpul bolnavi de friguri. La această stare m-am dus copil de trupă la Regimentul 17 Infanterie Turnu Severin. Colonelul Iarca, era un comandant cu multă grijă de trupa de sub comanda sa. Când a aflat de mine că sunt prăpădit și anemic, a ordonat ofițerului comandant al plutonului să-mi dea zilnic până la întremarea mea, un supliment de mâncare compusă din ½ litru de lapte, ¼ kg de carne moale friptă la grătar și un păhăruț de vin roșu sau de cel negru vârtos. La ora raportului, în fiecare zi trebuia să mă prezint colonelului Iarca, ca să vadă personal cum îmi merge cu sănătatea. Datorită acestei măsuri, mi-am recăpătat sănătatea, m-am îngrășat și m-am făcut un copil voinic și frumos. Totuși, suplimentul de hrană nu mi s-a suprimat, mi s-a dat încă multă vreme, până ce din neglijența mea de a mă duce să mi se dea acest supliment, abia atunci a fost suprimat. Nu am uitat pe acest comandant cu un suflet atât de mare și generos. Soarta a făcut ca de la Turnu Severin să ajung la Iași, sub Comandamentul Corpului 4 Armată, al cărui comandant era acum generalul de divizie Iarca Leonida. Am fost foarte fericit că am ajuns în comandamentul său, de a-l vedea zilnic și de a-l privi ca pe un luceafăr. Într-adevăr, acest falnic general era unic în felul său, înalt, suplu la trup și cu o ținută distinsă. Era măsurat la vorbă și avea o voce de bariton sonoră, plină de armonie și melodie. Și semnătura numelui său era de o frumusețe rară, nu te săturai să o tot privești. Fiindcă știam că-i face plăcere i-am pregătit cu Muzica Regimentului 13 Infanterie Iași bucăți din toate operele wagneriene. Într-adevăr i-a făcut plăcere această atenție a mea. Venea la grădina publică a

https://biblioteca-digitala.ro

orașului și asculta aceste opere wagneriene cu o pasiune nemaiîntâlnită. A ieșit la pensie pentru limită de vârstă la 62 de ani. Eram cu muzica la o grădină de vară cu berărie, a venit civil, cu familia sa, a consumat ceva și dacă a văzut că muzica nu poate să execute operele sale favorite, din cauza poporului care nu voia decât muzică națională, a plecat. Această despărțire a fost și a rămas tragică pentru mine. A murit de mult la București, dar pentru mine trăiește și va trăi în sufletul meu, cât voi trăi și eu.

Tovarășa Bucholzer

Când am luat în primire casa cumpărată de mine în anul 1919, acestă casă avea nevoie de oarecare reparațiuni. Tovarășa Bucholzer cu care am făcut cunoștință cu ocazia cumpărării acestei case, mi-a pus la dispoziție, ca un vecin și nou venit în cartier, un sac cu ipsos pentru reparațiunile ce trebuia să le fac. Nu pot uita amabilitatea cu care mi-a oferit acest material ce mi-a fost folositor pentru punerea la punct a casei mele din Strada General Medic Demostene nr.65. Pentru atențiunea care a avut-o față de mine acum 40 de ani, acum nici eu nu pot refuza de a mă duce la muncile benevole la care mă cheamă împreună cu ceilalți cetățeni ai cartierului, dânsa având însărcinarea de a mobiliza cât mai multe brațe pentru executarea lucrărilor de interes obștesc din cartier. Și azi, ca acum 40 de ani, tovarășa Bucholzer este aceeași ființă drăgălașe deși îndatoritoare.

Tovarășa deputată Vera

Strada Dr. Demostene este populată cu lume cu un nivel intelectual ridicat. Această lume nu este ușor de mlădiat. Fieacare își are curiozitățile lui, Tovarășa Vera prin delicateță, prin cuvinte potrivite fiecărui locatar, a reușit să mobilizeze întreaga stradă pentru servicii de folos obștesc. Azi la primul semnal pentru vre-o muncă voluntară, toată strada de tovarăși și tovarășe este în mișcare. Comunicarea se face din vecin în vecin și la punctul de adunare unde se află și tovarășa Vera, unde se strângea toată lumea în jurul iubitei lor deputate. Tovarășa deputată notează pe cei prezenți și apoi toată lumea pleacă cu voioșie la locul de muncă. Acolo se muncește cu spor, având pe deputata Vera ca exemplu. Printre acești

https://biblioteca-digitala.ro

tovarăși de muncă voluntară mă număr și eu, cu toate că am depășit vârsta de 84 de ani și la această vârstă sunt scutit de orice fel de muncă, totuși prestez muncă voluntară atât cât îmi îngăduie puterile mele, ca respect pentru tovarășa Vera și ca exemplu bun pentru cei tineri.

Frumoasele parcuri și construcțiile din București sunt în mare parte realizate și prin muncă voluntară. Toate acestea sunt o mândrie pentru noi, cetățenii Bucureștiului și ai întregii țări. Așa cum ne sunt dragi frumusețile ce le vedem cu ochii, așa să ne fie și cei ce le înfăptuiesc și partidul și guvernul din bunăvoința cărora aceste frumuseți răsar ca soarele strălucitor pe cerul dimineților de vară.

În activitatea sa, tovarăla deputată Vera este ajutată de excelenta președintă a comitetului de stradă, tovarășa Naghel duce muncă de lămurire cu cetățenii străzii noastre. Datorită muncii sale inteligente și pricepute s-au înfăptuit multe lucruri bune și de folos. Tovarășa Naghel este cultă, are licența în științe naturale și este înzestrată cu calități excepționale de organizatoare.

George Enescu

Acest mare geniu muzical, la violină, piano și la compoziție, este născut într-o comună din vecinătatea orașului Dorohoi.

La vârsta de 7 ani acest copil învățase să execute genial cântece auzite de la lăutarii din satul său și de la orchestrele din Dorohoi. Atrăgând atenția cunoscătorilor de muzică profesioniști și diletanți, în fața cărora Enescu se produsese cu violina, aceștia au rămas uimiți de tehnica și mai ales de tonul ce avea violina în mâna sa, care era frumos, de o deplinătate și acuratețe excepțională, neauzit printre lăutarii de la țară și printre muzicanții orchestrelor de la oraș. Vestea despre acest copil violonist s-a întins repede în tot cuprinsul orașului Dorohoi și chiar în toată regiunea Dorohoi. Tatăl lui, ocupat cu gospodăria pe lângă casă, nu știa despre copilul său că stârnise admirația lumii, pretutindeni pe unde trecuse și cântase cu violina. Această îmbucurătoare veste a dat de gând părintelui. Apoi, mai intervenind și membrii familiei și dintre muzicanții pe cari îi consultase, tatăl a lăsat totul și gospodărie și ogor și și-a luat odrasla care împlinise 7 ani și trebuia să meargă la școală și s-a dus drept la Conservatorul de Muzică

https://biblioteca-digitala.ro

din Iași. Acolo, l-a prezentat directorului Conservatorului, Eduard Caudella, care era și profesor la catedra de violină. Copilul a intrat pe mâna specialistului rafinat, acesta l-a pus să cânte o bucată și a rămas surprins de felul cum a fost executată. L-a pus să mai execute încă una și încă una, până ce, în cele din urmă, profesorul plin de admirație și ne mai contenind cu laudele, a spus că acest copil este un mare geniu muzical, trebuie deci dus și înscris după părerea sa și părerea unanimă a familiei la Conservatorul de muzică din Viena.

Tatăl lui Enescu s-a gândit că nu este suficient să cânți bine din vioară sau alt instrument muzical, pentru a te duce la un conservator în străinătate, ci mai trebuie să știi să scrii bine și să citești tot atât de bine. Să mai știe și puțină aritmetică, gramatică, geografie și istorie. În acest scop a angajat doi preparatori dintre profesorii cei mai reputați din Dorohoi, cărora le-a povestit despre examenul pe care copilul l-a trecut în fața lui Ed.Caudella, director și profesor la clasa de violină a Conservatorului de muzică din Iași și despre recomandația acestuia de a înscrie copilul la Conservatorul de Muzică din Viena.

După ce copilul a fost pregătit la materiile arătate mai sus, de către cei doi profesori și introdus puțin în cunoașterea limbii germane, tatăl a plecat cu copilul la Viena.

L-a înscris imediat la Conservator la clasa de violină și la cursurile teoretice și obligatoriu conform regulamentului școlii, copilul a trebuit să studieze și pianul. Mai târziu, după cunoașterea mai bine a limbii, a urmat studiul formelor muzicale, dirijarea și studiul vocilor - corul. După încă o trecere de vreme, a urmat studiul contrapunctului, compoziției, instrumentației și orchestrației.

După absolvirea acestui conservator, George Enescu a trecut la Paris, unde a studiat cu cei mai renumiți profesori – violina, pianul, contrapunctul, compoziția și orchestrația. Dascălii săi de la Paris, l-au trimis în Italia pentru marele premiu de la Roma.

Tot ce am expus aici despre George Enescu mi-a fost povestit de preotul Enescu din Dorohoi, fratele tatălui lui George Enescu. Enescu a fost și un suflet mare, el a ajutat elementele talentate pentru a studia muzica în diferite conservatoare. Nimeni nu știa însă de filantropia lui. Întâmplarea face ca Adamache, copil de trupă în regimentul 13 Infanterie Iași, azi profesor de trompetă la Conservatorul din

https://biblioteca-digitala.ro

București, să fie trimis de Enescu la Conservatorul de muzică din Paris, pentru a studia trompeta. Toate cheltuielile necesare întoarcerii în țară au fost făcute numai de Enescu. Această faptă care merită să fie știută, trebuie mereu pomenită alături de marele său nume pentru a rămâne în istorie.

Acesta este un caz; dar câte vor mai fi fost și cari au rămas închise pentru totdeauna în marele suflet al lui Enescu, nefiind știute de nimeni și duse odată cu corpul său neînsuflețit, în lumea din viața cea de veci!

Paul Constantinescu

Acest frumos nume și prenume figurează în fruntea fondatorilor „Societății Uniunii (sic!) Compozitorilor Români". Paul Constantinescu este mare compozitor și orchestrator, dotat cu o bogăție de colorit instrumental extrem de variat și interesant. Operele sale: Nunta în Carpați, Noaptea furtunoasă, oratoriul, concertele instrumentale, uvertura sportivă de o sugestivitate frapantă etc. pe care le-am auzit la radio și mi s-au întipărit adânc în minte, îl pun în rândul compozitorilor moderni de pretutindeni, constituind o mare mândrie a Republicei Populare Române și o mare faimă compozitorilor români.

Hecș și Mateescu

Hecș [Hecș] a fost aghiotantul Regimentului 17 Infanterie din Turnu Severin. Era un om serios și cu o cultură aleasă. Știa să vorbească perfect limba germană în dialect austriac. De o seriozitate excepțională și fără pic de patimă. Datorită acestor însușiri reușise ca închisoarea și carcerile regimentului să fie întotdeauna goale. Când îi cădea cineva în mână pentru a fi închis sau încarcerat, Hecș îl punea să jure că nu-i va mai prinde pe acolo. De maniera aceasta proceda cu toți și reușise într-adevăr ca trupa Regimentului 17 Infanterie să fie dată de exemplu pe brigadă și divizie sub raportul bunei conduite. În cazul că vreunul își călca cuvântul și mai ajungea pe la închisoare sau carceră, era vai de capul lui. Hecș îl supunea celor mai grele chinuri. Toate corvezile grele el le făcea, WC-urile tot el le spăla. Într-adevăr, când stăteai de vorbă cu vreun recidivist, era destul ca să înțelegi modul de procedare al lui Hecș pentru corectarea purtării elementelor mai dornice de petreceri și libertate fără voie.

https://biblioteca-digitala.ro

Colonelul Krasan, comandantul Regimentului 17 Infanterie, probabil din îndemnrul lui Petrovici, din cauza căruia, după cum am arătat mai înainte, a trebuit să-i dau jos galonul al treilea, mai îngust, a dat ordin lui Hecș să mă bage la închisoare. Fiindcă era seară, m-am culcat în camera lui de serviciu, iar dimineața m-a trecut la închisoare. Colonelul Krasan când a venit dimineața la regiment, întâi de mine a întrebat pe Hecș, dacă sunt închis. Hecș a răspuns că sunt la închisoare de aseară, dar având grijă ca să nu uite colonelul de mine, l-a întrebat când să-mi dea drumul. Să-i dai drumul la ora 12:00, i-a spus colonelul. La ora 12 exact am fost pus în libertate de bunul și excelentul aghiotant Hecș.

Când a ieșit la pensie a venit pe lângă copiii lui, cari aveau servicii în București. M-a găsit și pe mine și eu i-am arătat foarte multă simpatie și bucurie. Când am revenit în București mi s-a spus că s-a prăpădit, lăsase cuvânt copiilor săi de a mă anunța în cazul că se va prăpădi. Mi-a părut foarte rău că evenimentele de atunci ne-au despărțit de timpuriu pentru totdeauna.

Mateescu era sergentul major al companiei afară de rânduri iar copiii de trupă și soldații muzicanți aparțineau companiei. Mateescu era milităros și drept. El nu era pleșcarul companiei ca ceilalți sergenți majori ai companiilor regimentului, - 12 la număr. Dacă se întâmpla cumva să cazi cumva în vreo vină, el te povățuia de bine și te îndruma pe calea cea bună.

Compania aceasta căreia i se mai zice și plutonul „afară de rânduri”, era model în regiment. Copiii de trupă, soldații muzicanți și meseriașii regimentului, croitorii, cismarii, armurierii, bucătarii, datorită tactului și demnității lui Mateescu, se purta foarte corect în serviciu. Când avea ceva de vorbit cu unul din oameni, el vorbea cu blândețe și cu surâsul pe buze. Mie mi-a fost ca un adevărat frate. Îi eram foarte drag. Datorită lui ofițerii regimentului de la comandant, până la cel mai mic grad, mă simpatizau mult. Când am fost băgat la închisoare din ordinul colonelului Krassan, el și cu Hecș erau lângă mine și mă îndemnau la liniște și curaj. După ce am plecat din regiment prin înaintare, la noul post, am auzit că el a ieșit la pensie și a fost angajat ca administrator la moșia lui Buca Sebetai din Turnu Severin, cel mai mare bogătaș din județ. Fiind prea conștiincios în serviciu, a fost prins de o ploaie pe câmp când supraveghea pe muncitori, s-a îmbolnăvit de pneumonie și a murit foarte tânăr.

https://biblioteca-digitala.ro

Nicolau și Sohn

Ambii foarte buni muzicanți. Nicolau, un uriaș ca fizic, cânta din helicon si bemol. Îl poseda foarte bine și ca știință a instrumentului și ca putere suflătoare. Sohn era cel mai bun din promoția sa de copii de trupă sub raportul talentului muzical. S-a ocupat cu stăruință de studiul instrumentelor de fanfară. Peste aceasta, îndemnat de instinctul său irezistibil pentru studiul instrumentelor de orchestră a învățat și cânta foarte bine și la acordeon. Este inteligent și simpatic. Știe să-și facă prieteni dintre oamenii aleși, cu cultură superioară, grade superioare din armată, compozitori și literați de mare valoare.

Și el și Nicolau, după eliberarea din armată, au dus-o câtva timp rău, sub raportul traiului. Pe Nicolau l-am cazat și i-am dat întreținere mai mult timp în casa mea Nu i-am putut ajuta cu bani, însă le-am dat lucruri de valoare pe care le puteau transforma în bani.

Lui Sohn bunăoară, când mi-a spus că nu are ce mânca el și soția sa pe care o cunoșteam ca o soție demnă, de mare hărnicie și pricepută gospodină, i-am dat un violoncel de construcție superioară care m-a costat 2000 de lei și o trompetă de argint, cumpărată de mine cu 5000 de lei.

Nu este ingrat. Mă vizitează foarte des. Lui îi datorez noua mea activitate muzicală, abandonată de 29-30 de ani. El m-a făcut cunoscut în cercuri de intelectuali, cari apoi s-au interesat și au luat contact cu mine, îndemnându-mă să mă apuc din nou de munca componistică. E un om de 65 de ani și încă dornic de a studia muzica.

Azi, 7 mai 1960, i-am dat note pentru violină, potrivit cunoștințelor și tehnicii ce posedă asupra acestui instrument. E sincer și bun. Când îl văd astfel, nu pot să nu mă atașez cu simpatie de el.

Un mare dirijor român de concerte simfonice și opere, de talie mondială

Orchestra noastră Filarmonică de Stat, a luat ființă din inițiativa profesorului Dimitrie Dinicu, Acesta a organizat-o și a condus-o la toate concertele simfonice ani de-a rândul. Concertele sale simfonice au avut mare răsunet și în străinătate, datorită profesorului Dinicu, care era un muzicant desăvârșit. S-au perindat la conducerea ei, datorită lui Dinicu,

https://biblioteca-digitala.ro

mari celebrități străine ale baghetei ca Richard Strauss, Oscar Nedibal și alții.

Mai târziu a venit la conducerea ei George Georgescu. Așa că orchestra Ministerului Educației Naționale, înființată de profesorul și muzicantul Dimitrie Dinicu, a fost condusă alternativ de Dinicu și George Georgescu.

La un moment dat, nu se mai știe prin ce împrejurări, Dinicu nu a mai luat parte la conducerea ei, deși cunoscătorii și amatorii de muzică erau de părere că încă mai putea duce. Și astfel a rămas singurul conducător al acestei orchestre George Georgescu.

Primul Ministru pe acea vreme, sesizat de lipsa de dirijori a orchestrei, a întrebat pe ministrul Educației Naționale: cum numai un dirijor are orchestra? În toată țara nu se mai găsesc și alți dirijori?

Datorită acelui prim-ministru, în scurt timp orchestra noastră fiind filarmonică, a fost ca să zic așa, invadată de dirijori. De la Jean Bobescu, dirijorul orchestrei din Cluj, Alfred Mendelsohn, Rogalschi etc., între care a apărut și genialul și mondialul dirijor cu faimă, Perlea. Acesta a condus pe dinafară atât operele cât și concertele simfonice. Ansamblurile realizate de acest briliant dirijor, erau superlative, fără cusur, fiindcă pe el nu-l preocupa opera sau simfonia pe care o cunoștea și o cunoștea la perfecție, ci execuția instrumentală a fiecărui membru al orchestrei de la cari pretindea finețe și preciziune desăvârșită. Perlea nu învăța conducând opera, nici rolul instrumentelor în ansamblu, ci solicita fiecărui executant instrumentist, perfecțiunea individuală culminantă, pe care Perlea o avea fixată și pe care pretindea să-i fie redată întocmai. La el frazele colorante ale ansamblului erau de mai înainte fixate, munca orchestrei era redusă în genere la jumătate sau chiar mai puțin.

Perlea, datorită memoriei sale formidabile, era neîntrecut în arta de conducere a orchestrelor simfonice și ale spectacolelor de operă. De aceea i se poate spune cu drept cuvânt și perfectă dreptate, că este un dirijor mondial de concerte simfonice și opere. Aud că este în Italia. Să vină în țară, fiindcă e al nostru, al patriei române democrate. Deci, noi românii și Republica Populară Română să ne mândrim cu el! Apoi membrii orchestrelor noastre de Stat, de operă și de simfonice, vor avea numai de câștigat de pe urma dirijării lui Perlea.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Viorel Cosma
Original Texts and Documents.
Music History in Autobiographies
The Ioan Vlăduță Archive

This is the autobiography of a chief of military music (chapelmaster) – Colonel Ioan Vlăduță (1875-1965), one of the most notable and cultivated military composers and conductors of the beginning of the twentieth century. Chapelmaster Ioan Vlăduță studied at the Conservatoires of Bucharest and Leipzig, working with teachers of a remarkable professional training such as Alfonso Castaldi, Eduard Wachmann and Max Reger. As a conductor, he specialised himself in Vienna (with Wilhelm Wacek) and Paris (with Gabriel Parès).
The essential moment of the autobiography is the period of the First World War (1916-1918). The details offer paramount information on the history of military music and especially on the atmosphere that dominated the military artistic environment of yore as against that of our times.

Traducerea rezumatelor: **Alina Bottez**

https://biblioteca-digitala.ro